اردو ناول کا سفر
نازؔ قادری

اردو ناول کا سفر

(تحقیقی وتنقیدی جائزہ)

پروفیسر نازؔ قادری
صدر شعبہ اردو
بی۔ آر۔ اے۔ بہار یونی ورسٹی
مظفر پور۔ ۸۴۲۰۰۱

نام کتاب	:	اردو ناول کا سفر
مصنف	:	نازؔ قادری
سرورق	:	شہاب الدین احمد
صفحات	:	۱۴۴
تعداد	:	۵۰۰
طباعت	:	دسمبر ۲۰۰۱ء
مطبع	:	نیو لائن پروسس، ۳۸۷۷ حوض قاضی، دہلی ۔۱۱۰۰۰۶
ناشر	:	مکتبہ صدف، مہدی حسن روڈ، مظفر پور۔۸۴۲۰۰۳
قیمت	:	ایک سو پچاس روپے
دستیاب	:	

- ڈاکٹر شاہد جمال، مکتبہ صدف' مہدی حسن روڈ، مظفر پور، ۔۸۴۲۰۰۳
- اثبات ونفی پبلی کیشنز 89/5 وبین اسٹریٹ' کلکتہ۔ ۷۰۰۰۱۶
- ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۳۱۰۸، لال کنواں، دہلی۔۱۱۰۰۰۶
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔۱۱۰۰۰۶
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ۔۸۰۰۰۰۴

URDU NOVEL KA SAFAR
BY
Prof. Naz Quadri
Head, Department of Urdu
B.R.A. Bihar University,
MUZAFFARPUR-842001
*****
PRICE : RS. 150.00 ONLY

انتساب

اپنے

نکتہ چینوں اور خوشہ چینوں

کے نام

جناب صبا نقوی

قطعاتِ تاریخِ انطباع

نازؔ کی تصنیف کردہ، یہ کتابِ معتبر
ترجمانِ فکر و فن ہے، مظہرِ علم و ہنر
تحفۂ تحقیق بھی ہے، حاصلِ تنقید بھی
جائزہ در جائزہ ہے، ''اردو ناول کا سفر''
پیکرِ احساس میں، روشن ہے حسنِ احتساب
کاروانِ آگہی ہے، ارتقا کی راہ پر
یہ صدا آتی ہے 'ایوانِ ادب' سے دم بہ دم
یہ ہے جوئے آبِ حیواں، یہ ہے نقش کالحجر
نذرِ تاریخِ اشاعت کیوں نہ ہو فکرِ صبا
دیدۂ ادراک میں ہے کاوشِ نقد و نظر
سنہ ۲۰۱۰ء

پوچھیے اہلِ محبت سے، وقارِ نقشِ دل
دیکھیے لفظِ وفا کو، ہم کنارِ نقشِ دل
علم کی بنیاد پر، قائم ہے 'ایوانِ ادب'
ثمرۂ چشمِ بصیرت، اعتبارِ نقشِ دل
واقفِ دستِ ہنر ہے، رتبۂ زورِ قلم
جلوۂ حسنِ یقیں ہے، یادگارِ نقشِ دل
''اردو ناول کا سفر'' ہے، داستاں در داستاں
گل بداماں نکہت افشاں ہے، بہارِ نقشِ دل
بحرِ تاریخِ اشاعت یوں صبا گلریز ہے
کارنامہ نازؔ کا ہے، شاہکارِ نقشِ دل
سنہ ۱۴۲۲ھ

ترتیب

اعتذار

اردو زبان میں قصہ نگاری کے فنی
شعور کے اولین نقوش بہت ہی قدیم ہیں۔
منثور و منظوم داستانوں کی روایات کے جائزے
سے کم از کم یہ تو منتج ہے کہ اردو زبان کے
دور آغاز ہی میں ادبا و شعرا نے قصہ نگاری کی
روایات کی بنیاد رکھ دی تھی۔ زبان جیسے جیسے
ارتقائی مراحل طے کرتی گئی، قصہ نگاری کا شعور
بصیرتوں کی نئی شمعیں روشن کرتا رہا اور نئے
آفاق کی تلاش و جستجو میں جدید ترین اسالیب
کی اختراع کا تخلیقی عمل مسلسل جاری رہا۔ زندگی
کی کشادگی، معاشرے کی وسعتیں، احساسات کا

تنوع، مشاہدات کی رنگا رنگی اور خیالات کی تہہ داریوں نے اظہار کے لیے تازہ تر اور خوش وضع پیراہن بیان اختیار و استعمال کیے۔ ہمارے قصہ نگاروں نے بڑے انہماک و خلوص اور کامیابی سے معاشرتی زندگی کی تبدیلیوں سے پیدا ہونے والے معاملات و مسائل کو مختلف ادوار میں اپنے اپنے طور طریقوں سے قصوں میں پیش کیا۔ کہیں زندگی کی تصویریں بالکل ہلکی پھلکی ہیں اور یک رنگ، کہیں یہ تصویریں بہت ہی گہری ہیں اور ہزار شیوہ ہائے حیات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ کہیں ان تصویروں میں شوخی ہے اور شفافیت، کہیں ان میں سنجیدگی ہے اور ابہام، اور کہیں تیزی و تندی ہے اور کہیں شیرینی و حلاوت۔

قصہ نگاری کی روایات کی ایک ترقی یافتہ شکل صنف ناول ہے۔ یہ جدید دور کی پیداوار ہے اور اس پر مغربی ادب کا نمایاں اثر رہا ہے۔ ناول کے ناقدین کا خیال ہے کہ ناول نما قصوں کی ابتدا ڈپٹی نذیر احمد سے ہوئی حالاں کہ نذیر احمد کے ان قصوں کو پوری طرح ناول قرار نہیں دیا جاسکتا لیکن یہ صحیح ہے کہ صنف ناول کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے، یہ قصے دراصل ناول کی خام شکلیں ہیں۔ پروفیسر محمود الٰہی نے 'خط تقدیر' کے سلسلے میں جو اہم وضاحتیں کی ہیں، وہ بھی قابل توجہ ہیں۔ ناول نگاروں کی ارتقائی تاریخ کے مطالعہ و جائزہ کے دوران مولوی کریم الدین اور ڈپٹی نذیر احمد کے یہی قصے ناول کی طرف ارتقا پذیر قصہ نگاری کے شعور کی نشاندہی کرتے ہیں۔ مولوی عبد الحلیم شرؔر لکھنوی نے باضابطہ انگریزی ناولوں کو پڑھ کر ان کی تکنیک سے استفادے کی کاوش کی۔ ایسا لگتا ہے کہ انگریزی ادب میں لکھے جانے والے ناولوں کی ساخت اور تکنیک سے شعوری طور پر واقفیت حاصل کر کے پہلے پہل انہوں نے اردو میں ناول لکھے۔ جیسے جیسے انگریزی علم و ادب سے ہماری قربت بڑھتی گئی۔ اس کی طرز اور تکنیک سنورتی اور منضبط ہوتی گئی اور ناول کا فنی شعور نکھرتا چلا گیا۔

''اردو ناول کا سفر'' اسی ارتقائی تاریخ کا آئینہ ہے۔ یہ میرے تحقیقی مقالے کے ابتدائی ابواب پر مبنی ہے۔ میرا تحقیقی مقالہ ''اردو ناول نگاری میں خواتین کا حصہ'' پرفیسر شمیم احمد کے زیر نگرانی، ۱۹۷۸ء میں معرض تسطیر و تسوید میں آیا تھا اور ۱۹۷۹ء میں

بہار یونی ورسٹی مظفر پور سے پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی گئی تھی۔ اس کے ممتحن پروفیسر خواجہ احمد فاروقی (صدر شعبہ اردو دہلی یونی ورسٹی دہلی) اور پروفیسر حکم چند نیّر (صدر شعبۂ اردو بنارس ہندو یونی ورسٹی بنارس) تھے۔ چوں کہ اس موضوعِ نو پر اردو میں یہ پہلا تحقیقی مقالہ تھا اس لیے ان حضرات کی خواہش اور رائے تھی کہ یہ مقالہ زیور طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آئے۔ لیکن زندگی کے معاملات و مسائل اور نا مساعد حالات سد راہ ہوئے اور ہنوز مقالہ منظر عام پر نہیں آسکا۔ حالاں کہ اس دوران میرا تخلیقی و ادبی سفر جاری و ساری رہا۔ ان شاء اللہ الرحمٰن اصل مقالہ بھی مرحلۂ انطباع طے کرے گا۔ فی الحال خارجی تقاضے کے تحت اس مقالے کے ابتدائی ابواب بعنوان'' اردو ناول کا سفر'' پیش نظر ہیں۔ اس سفر میں مجھے اپنی کوتاہیوں، فرگذاشتوں اور تسامحات کا احساس ہے کہ ربع صدی گذرنے کے باوجود رواں دواں زندگی نے نظر ثانی کی مہلت نہیں دی کہ حک و اضافہ کرتا۔ چناں چہ یہ سفر جیلانی بانو کے ناول'' ایوان غزل'' (مطبوعہ ۱۹۷۶ء) پر ختم ہو جاتا ہے:

'حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا'

اردو ناول کا ادبی پس منظر

قصہ گوئی سے انسان کی دلچسپی ایک جبلی تقاضا ہے۔ کوئی قوم و جماعت اور عہد و تہذیب ایسی نہیں جس میں کسی نہ کسی شکل میں قصہ گوئی کا سراغ نہ ملتا ہو۔ انسان جیسے جیسے تہذیب وتمدن سے ہم کنار ہوا اور عروج و ارتقا کی منزلیں طے کرتا رہا ویسے ویسے قصہ کہانی کا انداز اور معیار بدلتا گیا۔ ابتدا میں یہ قصے کہانیاں زبانی کہی اور سنی جاتی تھیں لیکن تعلیم و ہنر کے جاگنے سے قید تحریر میں آنے لگیں۔ قصہ اور انسانی جبلت کے رشتے پر محققین و ناقدین فن نے اس کائناتی رائے سے خصوصیت

کے ساتھ اتفاق کیا ہے۔ احتشام حسین لکھتے ہیں:

''کہا جاتا ہے اور بات سمجھ میں بھی آتی ہے کہ کہانیوں کا وجود اُس وقت سے ہے جب سے انسان نے سماجی زندگی بسر کرنا شروع کیا ہے یا شاید اتنا ہی کہنا کافی ہو کہ کہانیاں اس وقت سے پائی جاتی ہیں جب سے انسان ہے کیوں کہ انسان کا تصور سماجی زندگی کے بغیر کیا ہی نہیں جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ کہانیوں کی پیدائش اور ارتقا کی حیثیت سماجی ہے۔ کہانیوں کے سلسلے میں کہانی کہنے والے اور سننے والے، لکھنے اور پڑھنے والے کا وجود لازمی ہے۔ یہ بات اس کی سماجی حیثیت کو متعین کرتی ہے۔'' (۱)

احتشام حسین کا یہ خیال حقیقت پر مبنی ہے اور اس سے اختلاف کی گنجائش بھی نظر نہیں آتی۔ انسان کی ابتدا سے لے کر ارتقا تک افسانہ و افسوں کا سلسلہ پھیلا دکھائی دیتا ہے۔ فلسفیانہ نقطۂ نظر ہو کہ مذہبی اندازِ فکر یا سائنسی زاویۂ نگاہ، سب کے سب اس کائنات میں انسان کی ابتدا کے متعلق کچھ ایسے ہی نظریات پیش کرتے ہیں جو کسی نہ کسی طرح قصہ کے زمرہ میں آتے ہیں۔ آدم و حوّا کی تخلیق ہو یا ڈارون کا انکشاف سب اتفاق و حادثہ کی باتیں ہیں۔ بہر کیف، ان نظریات کے افسانوی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ احتشام حسین نے بڑی سچی بات کہی ہے کہ کہانی سماجی حیثیت رکھتی ہے اور جب سے انسانی سماج کا سراغ ملتا ہے تب سے قصوں اور کہانیوں کے وجود کا پتہ بھی چلتا ہے۔ عمرانیات کے محققین و ماہرین اس نظریہ پر متفق ہیں۔ نفسیاتی تحلیل و تجزیہ سے بھی یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انسانی ذہن قصے اور کہانیوں سے دلچسپی لینے میں فطری طور پر مجبور ہے۔

قصے کہانی کی بنیاد حیرت، خوف، مسرت اور کشمکش پر ہوتی ہے اور یہ ساری کیفیات ذہنِ انسانی سے وابستہ ہیں یعنی انسان کے نفسیاتی عوامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب قصہ گوئی انسانی زندگی سے اتنے گہرے طور پر ہم آہنگ ہے تو کسی بھی سماج میں خواہ وہ پتھر کے عہد کا سماج ہی کیوں نہ ہو، اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ اس نظریہ کو کائناتی صداقت حاصل ہے۔ اسی لیے کہا گیا کہ قصہ اور کہانی انسانی جبلت کی ضرورت اور

---

(۱) روایت اور بغاوت: احتشام حسین ص ۱۱۷

تکمیل ہے۔ اس ضمن میں کارل بیوش کے خیالات بھلائے نہیں جاسکتے۔ رقص وموسیقی اور دیگر فنونِ لطیفہ کے ساتھ ساتھ اس نے قصہ گوئی کے فروغ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ کارل بیوش کا کہنا ہے کہ پیداواری رشتوں (Productive Relations) کے ساتھ ساتھ کہانی کا فن بھی بدلتا گیا۔

ادب اور زندگی کے روابط و تعلقات پر خاصی بحثیں ہوچکی ہیں۔ دنیا کی بڑی زبان اور بڑے ادب کے تخلیقی اور تنقیدی ماہرین نے ادب اور زندگی کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم قرار دیا ہے۔ انہوں نے اس رائے سے بھی اتفاق کیا ہے کہ ہر ادب اپنے زمانے کی تہذیبی و ثقافتی، معاشی و اقتصادی، سیاسی اور سماجی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور نقاد بھی۔ میتھو آرنلڈ نے پیمبرانہ صداقت کے ساتھ کہا ہے: "ART IS THE CRITICISM OF LIFE IN AESTHETIC SENSE" یہ اتنا جامع اور مانع تبصرہ ہے کہ اس سے اختلاف و انکار گویا ادبی کفر کی راہیں ہموار کرتا ہے۔ ادب، زندگی سے جتنا بھی آفاقی طور پر وابستہ ہو، اس کی سب سے صحیح تعریف یہی ہے کہ یہ جمالیاتی سطح پر زندگی کی تنقید پیش کرتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ زندگی ارتقا کا ایک سلسلہ ہے، بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ تہذیبی اقدار ومعیار بدل جاتے ہیں اور زندگی کے ساتھ ساتھ ادب بھی ارتقا کی راہ پر گامزن ہے۔ ظاہر ہے کہ جمالیاتی تصورات و نظریات بھی ارتقائی عمل اور ردعمل سے گزرتے ہیں اس لیے کہ یہی وہ رشتۂ نازک ہے جو ادب اور زندگی کے درمیان انسلاک رکھتا ہے۔ جس عہد کی سماجی زندگی جیسی ہوگی اسی مناسبت سے اس عہد کے جمالیاتی تصورات و نظریات ہوں گے اور اسی طرح کی فنی تخلیقات بھی معرض وجود میں آئیں گی۔ اس سلسلے میں ہاورڈ فاسٹ کی شہرۂ آفاق کتاب "LITERATURE AND REALITY" کو دیکھنا چاہئے۔ سماجی حقیقت نگاری کی بات چھڑنے پر یہ نکتہ ملحوظ رہنا چاہئے کہ سماجی حقیقت کوئی جامد چیز نہیں۔ روس میں جب ٹالسٹائی پر عینیت پسندی کا الزام لگایا جارہا تھا، لینن انہیں انقلاب کا ترجمان ثابت کر رہے تھے کیوں کہ ٹالسٹائی کا فن اپنے عہد کے تاریخی اور مادی

تقاضوں کو اپنی حدود میں رہ کر برت رہا تھا۔ پریم چند کی ترقی پسندی بھی ہندوستان کے پس منظر میں ٹالسٹائی کی روایات کو دہراتی ہے۔ اس بارے میں احتشام حسین کا مضمون ''پریم چند کی ترقی پسندی'' مشعل راہ کا درجہ رکھتا ہے۔

بہر کیف! اس وضاحت کے بعد کہ ہر عہد کا اپنا نمائندہ جمالیاتی تصور ہوتا ہے جس کی ترجمانی اس عہد کے تخلیقی ادب سے ہوتی ہے' یہ بات از خود سامنے آجاتی ہے کہ اردو زبان و ادب کے ہر دور میں قصہ کہانیوں سے دلچسپی لی جاتی رہی ہے۔ ناول نگاری سے بہت پہلے اردو زبان میں قصہ اور کہانی کی ادبی ہیئتیں موجود ہیں جن میں مقبول ترین صنف نثر میں داستان اور نظم میں داستانی مثنویاں ہیں۔ داستانوں کے علاوہ تمثیل' ڈرامے اور چھوٹے چھوٹے مذہبی قصے بھی ناول کے قبل ملتے ہیں لیکن ناول سے پہلے جس صنفِ ادب نے اُس عہد کی سماجی زندگی کو کہانی اور قصہ گوئی کے دائروں میں اسیر کیا وہ داستان ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ناول داستان کی ارتقائی صورت ہے تو شاید غلط نہ ہو اس لیے کہ داستان اور ناول کے فنی تقاضوں میں بڑی مماثلت ملتی ہے۔ بعض نقادفن تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ملا وجہی کی داستان '' سب رس'' میں بھی ناولی انداز ملتا ہے جو قرینِ گمان معلوم ہوتا ہے۔ اس جہت سے ''سب رس'' ہی نہیں اردو کی تمام منثور و منظوم داستانیں فنِ ناول نگاری کے پس منظر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اردو کے علاوہ انگریزی میں بھی ناول کی بنیاد Tales مانی جاتی ہے۔ انگریزی ناقدین کو بھی اس سلسلہ میں کوئی اختلاف نہیں۔

اردو ادب میں قصے کی ابتدا کا مسئلہ کچھ عجیب سا ہے۔ میرا خیال ہے کہ دنیا کی مشہور زبانوں کا المیہ یا طربیہ یہ ہے کہ قصے کی بنیاد زبان کی ابتدا سے بہت پہلے پڑ چکی تھی یعنی قصے کی ابتدا کا مسئلہ تو خلقِ انسان کے مسئلے سے وابستہ ہے اور اس لحاظ سے عصرِ حاضر کی موجودہ زبانوں کی عمر بہت کم ہے۔ آدم و حوا کی روایت اور جرم نا فرمانی کی سزا میں انسانوں کی بے آبروئی کی کہانی اردو زبان کی پیدائش کے بہت پہلے مکمل ہوچکی تھی اور یہی حال دوسری زبانوں کا بھی ہے۔ اس بحث کی روشنی میں اس حقیت کا اعتراف کر لینا چاہیے کہ اردو میں قصہ کی ابتدا اسی وقت ہوئی جب اس کی لسانی حیثیت متعین ہوگئی۔ اس

کے ثبوت میں صوفیائے کرام کے ملفوظات اور اردو کی ابتدائی منظوم مثنویاں جو تبلیغ و ترویجِ مذہبی کے لیے قلم بند کی گئیں، پیش کی جا سکتی ہیں۔ حضرت شیخ فرید الدین شکر گنجؒ کی منظوم مثنویوں کو لسانی اہمیت ضرور حاصل ہے۔ حضرت بابا شیخ فرید الدین شکر گنجؒ متوفی ۶۶۴ ہجری کی مختصر مثنویوں کے علاوہ اردو کی قدیم ترین طویل مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' ہے جو نویں صدی ہجری میں لکھی گئی ہے جیسا کہ نصیر الدینؔ ہاشمی نے اپنی کتاب ''دکن میں اردو'' میں درج کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں ناول نگاری کے بہت پہلے قصہ گوئی کی ایک باضابطہ صنف موجود تھی جو داستان کے نام سے موسوم رہی۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ قصہ اور کہانی سماجی تخلیق ہے۔ اس بنیاد پر اس حقیقت کا اعتراف کر لینا چاہئے کہ داستان کی صنف اپنے عصری پس منظر میں قصہ گوئی کے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کر رہی تھی۔ میتھو آرنلڈ کے پیش کردہ قول کے مطابق ادب جمالیاتی سطح پر زندگی کی تنقید پیش کرتا ہے، یہ نتیجہ منطقی اور فطری طور پر سامنے آتا ہے کہ داستان کی صنف اپنے عصری پس منظر کی آئینہ دار، ترجمان اور نقاد تھی یعنی وہ اپنے عصری سماج میں قصہ گوئی کی ضرورتوں کی باضابطہ طور پر تکمیل کرتی تھی۔ اس عہد کی سماجی زندگی کے مزاج، رجحان اور میلان کی حرف بہ حرف اور پہلو بہ پہلو ترجمانی کے لیے داستان کی صنف فنی پختگی رکھتی تھی۔ عصرِ حاضر کے ناقدین ادب نے داستان کی صنفی حیثیت میں بہت سی خامیاں تلاش کیں لیکن یہ حضرات اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ ادب صرف معنوی طور پر زندگی سے متعلق نہیں ہوتا بلکہ ہیئتی سطح پر بھی زندگی سے متعلق ہوتا ہے یعنی سماجی نظام کی نوعیت صنف کی ہیئت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ہر تکنیک اپنی تھیم (Theme) کے اعتبار سے کروٹیں بدلتی ہیں۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت داستانی عہد کے سماجی نظام اور فنِ داستان کی خصوصیت کو سامنے رکھ کر پیش کیا جا سکتا ہے۔

ہندوستان میں سامراجی نظام کی بنیاد پڑنے سے قبل جاگیردارانہ نظام کارفرما تھا۔ ان دنوں طبقاتی نظام زندگی انتہائی درجہ ناگفتہ بہہ رہی۔ حکمراں طبقے کو زندگی کی ساری نعمتیں حاصل تھیں، محکوم طبقہ سماج میں صفر کی حیثیت رکھتا تھا۔ ریاضیات ہی کی طرح

زندگی کے اعداد و شمار کی بنیاد بھی صفر ہی ہے۔ ہر دور میں کوئی نہ کوئی طبقہ سماج کی اس بنیاد کا کام کرتا ہے۔ جاگیر دارانہ دور میں محکوم طبقے نے زندگی کی صلیب ڈھوئی تھی اور سامراجی نظام میں مزدوروں کو زینت فراز دار ہونا پڑا۔ بہرکیف، حاکم و محکوم کی عملی اور سماجی زندگی کے ساتھ ساتھ داستان کے پلاٹ کو بھی ملحوظ نظر رکھنا چاہئے۔ ان پلاٹوں میں عام طور پر کوئی شاہزادہ ہیرو ہے اور کوئی شاہزادی ہیروئن، جس کی تلاش میں ہیرو نکلتا ہے اور اس کا تصادم یا تو جن دیو اور ساحر و ساحرہ سے ہوتا ہے یا پھر کسی دوسرے ملک کے حکمراں سے۔ ہیرو آخر میں کامیاب و کامران لوٹتا ہے، المیہ کا سوال نہیں۔ اسے محض شعری انصاف (Poetic Justice) نہیں کہا جاسکتا بلکہ ترجمانِ حقیقت تسلیم کرنا چاہئے۔ حکمراں طبقہ جاگیردارانہ نظام میں المیہ کردار نہیں بنتا اس لیے کہ حکمراں وہی ہوگا جو فاتح ہوگا۔ یہ ساری باتیں تخیلی اور تصوراتی نہیں ہیں، اس عہد کا سماج ہی ایسا تھا۔ شاہزادے کا انفرادی مسئلہ اُس عہد کا قومی مسئلہ تھا۔ اُس عہد میں ہم جن، دیو اور ساحر و ساحرہ پر اعتقاد و یقین رکھتے تھے اور جنگ بھی ذاتی سطح پر ہوتی تھی یعنی رزم آرائی دو شاہزادوں کے درمیان۔ اس لیے اردو داستانوں میں بھی یہی نظام، یہی تنظیم اور یہی سانچہ ملتا ہے۔ وہ عہد سماجی کشمکش کے جدید تقاضوں سے واقف نہیں تھا، زندگی سست رو تھی، مقصد و منزل مخصوص اور زاویۂ نظر محدود تھا۔ داستان کی ہیئت میں آج کے ناقدین ادب کو یہ کمی تو ضرور ملتی ہے لیکن وہ بھول جاتے ہیں کہ یہ کمی اس عہد کے سماجی نظام کی ہے۔ جب سے سامراجی نظام سامنے آیا اور سماجی کش مکش کی ابتدا ہوئی تو داستان اور ناول کے درمیان فنی مصالحت کی ایک صورت نظر آئی۔ ریکس وارنر سے لے کر رالف فاکس تک سب اس بات پر متفق ہیں کہ ناول کا فن سرمایہ دارانہ نظام کی انتہائی منزل کی پیداوار ہے۔ لینن کی نگاہ میں یہ انتہائی منزل سامراجیت کے علاوہ کچھ نہیں ـــــ اور ڈپٹی نذیر احمد کی کہانیاں فنی سطح پر ناول کے معیار پر نہیں پہنچتیں لیکن جنہیں داستان کا اگلا قدم تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس عہد میں سماجی جنگ ذاتی سطح پر نہیں اجتماعی سطح پر لڑی جانے لگی یعنی کارزارِ حیات میں دو شاہزادوں میں تصادم کی جگہ دو قومی اور ملی رزم آرائی کی بنیاد پڑی۔ یعنی محکوم طبقہ

حکمراں طبقے سے بہت نچلی سطح پر مبارزت طلب ہوا اور سماج کی اوپری سطح پر دو تین طبقے' فرقے اور گروہ ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوئے۔ اس لیے اب ہیرو ایک سماجی کردار ہے یعنی اپنی انفرادی شخصیت کے پیچھے اجتماعی احساسات رکھتا ہے اور اس طرح ' نصوح' اور ' کلیم' کی جنگ صرف دو باپ بیٹے کی جنگ نہیں بلکہ اس عہد کی دو نسلوں کا ٹکراؤ ہے اور اس طرح محدود پیمانے پر یہ اپنے عصر کی سماجی کشمکش کا آئینہ دار ہے۔

نظامی کی مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' اردو کی پہلی داستان ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ منظوم ہے لیکن اس سے اُس کی داستانی حیثیت میں کمی نہیں آتی۔ نثری داستانوں میں صوفیائے کرام کے چھوٹے چھوٹے مذہبی قصے' داستان کی دنیا میں خشت اول کی حیثیت رکھتے ہیں۔ خواجہ بندہ نواز گیسو درازؒ کو اردو نثر کی ابتدا میں سنگِ میل کا درجہ حاصل ہے۔ ان کے عہد میں داستانوں کا سراغ اردو میں ملتا ہے لیکن اردو کی سب سے پہلی نثری داستان جس کو ادبی وفنی اہمیت حاصل ہے' ملا وجہی کی ''سب رس'' ہے۔ ''سب رس'' کا سنہِ تصنیف ۱۰۴۰ ہجری ہے۔ مثنوی کی فنی اور جمالیاتی قدروں کی تعیین اسی داستان کی رہین منت ہے۔ فن داستان گوئی کے جو اصول مرتب کیے گئے ان پر یہ داستان مجموعی طور پر پوری نہیں اُترتی اور بعض اہم فنی خامیوں اور کمی کی شکار ہے۔ اس کے باوجود اس داستان کو اردو کی پہلی ادبی وفنی داستان کی حیثیت حاصل ہے اور اس کے مصنف ملا وجہیؔ کو ایک صاحبِ طرز نثر نگار کا مرتبہ دیا جاتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ '' سب رس'' کا قصہ ملاوجہیؔ کی اپنی ذہنی اُپج نہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو نثر کا اتنا جامع اور مانع اسلوب پہلے سامنے نہیں آیا تھا۔

دکن کے بعد اردو داستان کا اہم مرکز فورٹ ولیم کالج بنا۔ فورٹ ولیم کالج کا عہد حقیقتاً داستانوں کا عہد ہے۔ اس دور میں بے شمار بلند و پست منظوم و منثور داستانیں معرض تصنیف میں آئیں۔ فورٹ ولیم کالج کے عہد میں لکھی گئی داستانوں میں میر شیر علی افسوسؔ' مظہر علی خاں ولاؔ، خلیل خاں اشکؔ، حیدر بخش حیدریؔ، مرزا کاظم علی جوانؔ اور نہالؔ چند کی داستانیں مشہور و معروف ہیں۔ لیکن ان تمام داستان نگاروں میں میر امنؔ کو سالارِ قافلہ کی

حیثیت حاصل ہے۔ میر امن کی داستان ''باغ و بہار'' جس کا سال تصنیف ۲۔۱۸۰۱ عیسوی ہے' اردو میں داستانوں کی سب سے اہم نمائندہ ہے اور داستان کے فنی تقاضوں پر بڑی حد تک مکمل اُترتی ہے۔ اس عہد میں داستانوں کے فنی اصول و اقدار کی تنظیم و تعیین ہو چکی تھی۔ داستان گوئی کے فنی تقاضوں میں قصہ گوئی' دلچسپی کا عنصر' واقعہ طرازی' کردار سازی' فضا بندی' جذبات نگاری' منظر کشی' مکالمہ' اسلوب اور پلاٹ کو اہمیت دی جاتی ہے۔ اردو کے مستند نقادوں نے جن میں کلیم الدین احمد کا نام سر فہرست ہے' داستان گوئی کے مذکورہ بالا فنی تقاضوں کی تکمیل کو ایک کامیاب داستان کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔

مسئلہ یہ ہے کہ ناول کے فنی تقاضوں کے لیے بھی انہیں قدروں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ یہ مسئلہ اُس وقت اور سنجیدگی اختیار کر لیتا ہے جب داستان اور ناول کے فنی تقاضوں کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ناول میں زمان و مکان کو ایک فنی قدر کی حیثیت حاصل ہے مگر داستان کے فنی تقاضوں میں اس کو اتنی اہمیت نہیں دی جاتی۔ بعض ناقدین نے عذر لنگ کا سہارا لیا ہے لیکن اس رائے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داستان میں زمان و مکان کو کم ہی سہی مگر اہمیت دی جاتی ہے اور ایک فنی قدر کی حیثیت سے اسے تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس طرح اگر خارجی سطح پر سوچئے تو داستان اور ناول کے درمیان ایک واضح خطِ امتیاز کھینچنا کارِ مشکل نظر آتا ہے۔ یہ مسئلہ اب بھی نقادوں کی توجہ کا محتاج ہے۔

اس رائے کے اظہار کے باوجود میرا خیال ہے کہ داستان اور ناول میں ایک واضح فنی تفریق و امتیاز موجود ہے۔ اس تفریق و امتیاز کی وضاحت کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ داستان اور ناول کے مزاج (Spirit) پر غور کیا جائے۔ انگریزی ناول کے مشہور ناقدین نے ناول کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ ناول وہ قصہ ہے جو سماجی کش مکش کو پیش کرتا ہے اور یہ فن سماجی کش مکش کی دین ہے۔ یہ بات حقیقت سے بڑی حد تک قریب ہے اس لیے کہ ہر زبان کا ہر اہم ناول اپنے عہد کی سماجی اور طبقاتی کشمکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہے' اور یہ فرق مختلف عہد میں لکھے ہوئے ناول کے مزاج (Spirit) کو سامنے رکھنے سے واضح ہوجاتا ہے۔ اس قولِ فیصل میں اتنی ترمیم کردی جائے کہ ہر قصہ اپنے عہد

کی سماجی کش مکش کا آئینہ دار ہوتا ہے' ناول وہ قصہ ہے جو عصر جدید کی سماجی و طبقاتی کش مکش کا ترجمان ہے تو قصے کے مزاج (Spirit) کے دونوں پہلو سامنے آجاتے ہیں۔

داستان میں قصہ گوئی، فضا بندی، واقعہ طرازی، کردار سازی اور دوسرے فنی تقاضے مثلاً پلاٹ، مزاج وغیرہ اپنے زمانے کے سماجی اور طبقاتی زندگی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔ داستانی عہد کا سماج حاکم اور محکوم کے خانوں میں تقسیم تھا جس میں صرف حاکم ہی سماجی سطح پر زندہ رہتا تھا' محکوم کا سماجی وجود نہیں تھا اس لیے اس دور میں رزم آرائی دو شاہ زادوں کے درمیان نظر آتی ہے اور سماجی طبقاتی کش مکش کے فقدان کی بنا پر زندگی کے مقصد و منزل میں بھی سطحیت ملتی ہے۔ حاصل زندگی کسی شاہ زادی کا حصول ہے۔ اوہام باطلہ پر اعتقاد و ایقان، طلسم و سحر، تعویذ اور اسم اعظم وغیرہ سے داستانوں کی فضا بندی ہوتی ہے اور شاہ زادے کا رقیب چوں کہ عام آدمی نہیں ہوسکتا اس لیے دیو، جن، جادوگر اس کے ویلن کی حیثیت سے لائے جاتے ہیں۔ دراصل اس عہد کا سماج بھی ایسا ہی تھا یعنی سادہ، سماجی کش مکش سے عاری، طبقاتی آویزش سے دور اور خوابیدہ۔ اس لیے اردو داستانوں میں بھی ایسا ہی سماج ہمیں ملتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے کیسے انکار کیا جاسکتا ہے کہ داستانیں اپنے عہد اور ہم عصر سماجی اور معاشی حالات کے آئینہ دار اور عکاس ہیں۔ اس روشنی میں ناول کی بہترین تعریف یہی ہے کہ ناول قصہ گوئی کی اس نثری صنف کا نام ہے جس میں عہد جدید کی سماجی اور طبقاتی کش مکش کو سنگ میل کی حیثیت ہے۔

ناول کی مذکورہ بالا تعریف و توصیف کی روشنی میں اردو ناول کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد کی اولین طبع زاد کہانی ''مرأۃ العروس'' (مطبوعہ ۱۸۶۹ء) سے ہوتا ہے۔ ان کی کہانیاں اپنے سماجی اور معاشرتی حالات کی بہترین ترجمانی کرتی ہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کا سماجی پس منظر آویزش اور تصادم سے اچھی طرح آشنا ہو چکا تھا۔ سماج کی کئی سطحوں پر یہ تصادم، یہ آویزش اور یہ کش مکش چل رہی تھی۔ ڈپٹی نذیر احمد ہندوستان بالخصوص دلی کے متوسط مسلم گھرانے کے ترجمان تھے۔ سماج کا یہ طبقہ بھی کش مکش اور آویزش کا شکار تھا۔ اس کی زندہ، متحرک اور ڈرامائی تصویر ''توبتہ النصوح'' اور ''ابن الوقت'' میں موجود

ہے۔ چوں کہ اس وقت کا سماج کش مکش کے دور سے گزر رہا تھا اس لیے ناول کی رفتار میں تیزی، واقعات میں تجربیت، کردار میں سماجی عکاسی ، اسلوب میں سادگی اور پلاٹ میں واقعیت پسندی ملتی ہے اور ان فنی تقاضوں کی یہی صفتیں ناول کے فن کو داستان گوئی کے فن سے ممیّز کرتی ہیں اس لیے کہ داستانوں کے قصے اختراعی، واقعات غیر فطری، کردار مافوق الفطری ، فضا طلسمی، اسلوب بناوٹی اور پلاٹ تخیلی ملتے ہیں۔ ملا وجہی کی داستان ''سب رس'' ، میر امّن کی ''باغ و بہار'' اور رجب علی بیگ سرور کی '' فسانہ عجائب'' تینوں داستانوں میں خارجی سطح پر فنی تقاضوں میں بڑا فرق ہے لیکن تینوں داستانوں کے مزاج میں مماثلت و مطابقت ملتی ہے۔ داستان اور ناول میں یہی مزاج کا فرق اور روح کا اختلاف ملا وجہی، میر امّن اور رجب علی بیگ سرور کی تخلیقات اور ڈپٹی نذیر احمد کی تصنیفات کے درمیان خط امتیاز کھینچتا ہے۔ چنانچہ ناول اور داستان کے فنی تقاضوں کا تجزیہ کرنے کے بعد ڈپٹی نذیر احمد کو اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔

حاصل گفتگو یہ ہے کہ ناول کا فن داستان کے فن کا اگلا قدم ہے، یہ باہر سے نہیں آیا ہے۔ عام طور پر یہ بات کہی جاتی ہے کہ اردو میں ناول انگریزی ادب کی دین ہے۔ یہ مجموعی حقیقت کا ایک جزوی پہلو ہے' حقیقت کل نہیں ہے۔ ہاں، انگریزی ادب کی قربت نے اس پودے کی آبیاری میں زبردست حصہ لیا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد نے ناول نگاری کا فن باہر سے نہیں لیا بلکہ اپنے سماج کی قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھانے کا فرض انجام دیا اور ناول کے سانچے کی بنیاد رکھی۔ یہ عمل تخلیقی شعور کی اس کیفیت کا نام ہے جو لاشعوری ردعمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کی ابتدائی تین کہانیوں میں انگریزی قصوں کے اثرات سے یہ پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے اس سانچے کی آبیاری کے لیے انگریزی ادب سے استفادہ کی بنیاد رکھی جس سے یہ حقیقت روشن ہوتی ہے کہ اردو ناول نگاری انگریزی ناول کے زیر اثر اپنے عہد طفلی سے ہی پروان چڑھی ہے لیکن دراصل ناول کا فن اردو میں قصہ گوئی کی فطری نشو و نما کی تخلیق ہے اور یہ صنف فطری طور پر داستان کے فن کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔

اردو ناول کا سماجی اور ثقافتی پس منظر

ناول کا فن محض بیرونی اثرات کے
طور پر اردو میں درآمد کی ہوئی ایک صنف ادب
کی حیثیت نہیں رکھتا اور نہ محض مغربی ادب کے
مطالعے کا نتیجہ ہے بلکہ اس سے ماورا کچھ ایسے
حقائق ہیں جو مقامی اثرات کے نتائج کے طور
پر اپنی الگ انفرادیت و اہمیت رکھتے ہیں۔ کوئی
بھی ادبی صنف محض تقلیدی طور پر کسی خصوصیت
کے ساتھ جمالیاتی اہمیت کی حامل نہیں ہوسکتی
ہے اس لیے کہ یہ بات ادب زندگی اورمعاشرہ
یا فن فطرت اور فنکار کی ازلی و ابدی رشتے کے
منافی ہوتی ہے۔ اب یہ مسئلہ محتاج وضاحت

نہیں کہ ادب بہرصورت زندگی ہی کی تنقید و ترجمانی اور عکاسی و آئینہ سامانی سے عبارت ہے۔ چنانچہ یہ خیال کہ مغربی ادب کے زیر اثر ناول کی صنف اردو میں در آئی، حقیقت کا محض ایک پہلو ہوگا جو بہت سارے مسائل پیدا کردے گا اور ادبی و جمالیاتی نقطۂ نظر سے مجہول و کمزور ٹھہرے گا اس لیے کہ ادب اپنے معاشرے کے نشیب و فراز یا تہذیبی زندگی کے محاسن و معائب کا امین ہوتا ہے۔

حاصلِ گفتگو یہ ہے کہ جس عہد میں انگریزی ادب کا ذوق و شوق اردو والوں میں پیدا ہو رہا تھا، اسی عہد میں ہندوستان میں ایک نیا سماج اور ایک نیا معاشرہ بھی جنم لے رہا تھا جاگیردانہ تہذیب زوال آمادہ ہوچکی تھی اور اس کی جگہ سرمایہ دارانہ تہذیب و معاشرہ لے رہا تھا یہ دراصل ایک تہذیبی موڑ تھا جس سے راہیں نئی سمتوں میں پھوٹنے لگی تھیں داستانیِ عہدؑ معاشرہ اور تہذیب اپنی ساری چمک دمک، حسن و رعنائی اور آب و تاب کے اظہار کے بعد رخصت ہوچکی تھی اور ایک ایسی تہذیب، معاشرہ اور سماج سامنے آرہا تھا جو نیا (Novel) اور جدید تھا، جس کی ترجمانی کے لیے افسانوی اصناف ادب میں قصہ گوئی یا داستان طرازی کا راز رفتہ ہوچکی تھی۔ چنانچہ نئے سماج اور معاشرے کی ترجمانی و تنقید کے لیے ایک نئی افسانوی صنف ادب کو سامنے آنا تھا یہ خوش نصیبی کی بات تھی کہ اردو والوں کے سامنے انگریزی میں ناول کی صنف موجود تھی جس کو نمونہ بنا کر اردو میں کہانی کے لیے ناول کی صنف کو ذریعہ اظہار بنایا گیا—— میرے نظریے کے مطابق ناول کی صنف کی مقبولیت اور فروغ و ارتقا میں بیرونی اثرات کے ساتھ ساتھ مقامی عناصر و عوامل بھی کارفرما تھے بلکہ دونوں کے حسین امتزاج ہی سے یہ صنف ادب اردو میں مقبول بھی ہوئی اور بعد میں چل کر اس نے شاندار ارتقائی منازل بھی طے کیں۔

اردو میں ناول نگاری کے سفر کا تاریخی جائزہ لینے سے پہلے ہندوستان کی تاریخی و اقتصادی انگڑائیوں کو دیکھنا اور اردو ناول نگاری کے آغاز کے مذکورہ پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کرنا بھی ضروری ہے۔ ادب بہرصورت ثقافتی زنجیر کی ایک کڑی ہے اور ثقافت و ادب کو ملک کی اقتصادی بنیاد کا بالائی ڈھانچہ مانا جاتا ہے چنانچہ اقدارِ نو کی کرنوں کے

اجالے سے پہلے ہندوستان کے بدلتے ہوئے تاریخی حالات کا جائزہ لازمی ٹھہرتا ہے لہٰذا اپنے نظریہ کی مزید وضاحت کے لیے میں نے اس باب کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(الف) مقامی اثرات

(ب) بیرونی اثرات

اور اس طرح وضاحت اور تفصیل کے ساتھ تمام حقائق پر روشنی ڈالنے کی حتی الامکان کوشش کی جائے گی تاکہ اردو میں ناول نگاری کا سماجی و ثقافتی پس منظر روشن ہو سکے۔

(الف) مقامی اثرات : انیسویں صدی کا ہندوستان اپنی شکست و ریخت اور فتح و ظفر کے اعتبار سے اٹھارہویں صدی کا زائیدہ ہے۔ ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کے انتقال کے بعد ہی سلطنت مغلیہ زوال و انحطاط کا شکار ہوئی اور ہندوستان کی قومی اور اجتماعی زندگی تہذیبی بحران کا پیش خیمہ بن گئی۔ اس انتشار و اختلال کے پس منظر کی حیثیت سے تخت و سلطنت کے لیے باہمی خانہ جنگی، امراء کی چشمک اور درباری سازشوں کو مرکزی اور بنیادی اہمیت حاصل ہے جس کے نتیجے میں مرکزی طاقت پارہ پارہ ہوئی اور ملک میں مختلف طاقتیں اپنی اپنی اکائیوں کے ساتھ ابھر آئیں۔ جاٹ، مرہٹہ، سکھ، اور مسلم طاقتیں جو متحد تھیں، منتشر ہو کر آپس میں نبرد آزما ہوئیں اور دہلی جو ہندوستان کی اجتماعی اور تہذیبی زندگی کا قلب تھی، شام و سحر کی رزم آرائیوں کے نتیجے میں شکست و ریخت کی انتہائی منازل سے گزری۔ دہلی کبھی مرہٹوں کے ظلم و ستم کا شکار ہوئی' کبھی جاٹوں نے اس کی آبرو ریزی کی، کبھی خود مسلمانوں نے اس سرزمین پر کربلا کی تاریخ دوہرائی، کبھی نادر شاہ نے یہاں قتلِ عام کا ڈرامہ سجایا اور اس کے بعد ابدالی کے پے بہ پے حملوں نے اس کے زوال کو سرعت بخشی اور انہیں خانہ جنگیوں کے درمیان فرانس اور برطانیہ کی نگاہیں اس کے خزانے پر پڑیں۔ ۱۷۰۷ء سے ۱۸۵۷ء کے درمیان ہندوستان کی تاریخ اسی نزاجیت اور اتھل پتھل کی داستان ہے۔ یہ ڈیڑھ سو سال ہندوستان کی تاریخ میں سیاہ باب کا درجہ رکھتے ہیں جسے ہم خوابِ پریشاں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ پانی پت کی تیسری جنگ (۱۷۶۱ء) مغلیہ سلطنت کے زوال کا ایک اہم موڑ ہے جہاں

مغلیہ جاہ و جلال کا چراغ آخری بار اپنی تمام کرنیں فضا کو سونپ کر ہمیشہ کے لیے بجھ گیا اسی سیاسی نشیب و فراز اور سماجی زندگی کے تعطل کے دور میں ہندوستان میں مختلف ہندو مسلم اصلاحی، مذہبی اور سیاسی تحریکیں سامنے آئیں جن میں وہابی تحریک اور راجہ رام موہن رائے کی برہمو سماج تحریک کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ان دونوں تحریکات نے بڑی حد تک اذہان و شعور کی بیداری میں حصہ لیا لیکن ہندوستان کی اجتماعی زندگی میں سرعت، تیز رفتاری اور اکائی اس وقت پیدا ہوئی جب ۱۸۵۷ء میں ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی جو اجتماعی طور پر لڑی گئی تھی، شکست کا افسانہ بنی۔ سراج الدولہ اور ٹیپو سلطان کی رزم آرائیاں بھی اجتماعی اور جمہوری نقطۂ نظر رکھتی تھیں لیکن غیر ملکی طاقتوں کے خلاف ان کی جنگ عوامی نہیں بن سکی تھی، اس لیے انہیں شکست ہوگئی۔ ۱۷۹۹ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت اور انگریزوں کی فتح و نصرت کی خبر سن کر جنرل ہیرس بے ساختہ پکار اٹھا "اب سارا ہندوستان ہمارا ہے۔" ۱۸۵۷ء کی جنگ کو عوامی جنگ کی حیثیت حاصل ہے اس کے باوصف بہادر شاہ ظفر اور ان کے جاں نثاروں کو شکست کا ابدی زخم اٹھانا پڑا۔ یہ شکست ایک عظیم تاریخی و تہذیبی حادثہ ضرور ہے لیکن یہ شکست اس لیے حیرت ناک نہیں کہ جن ترقی پسند طاقتوں سے مقابلہ تھا ان کے سامنے ہندوستانی عوام کی بیداری عہدِ طفلی میں تھی۔ بہر کیف، اس جنگ کا انجام افسوس ناک ضرور ہے۔ پہلی بار ہلکے پیمانے پر ہی سہی غلامی کا احساس عام ہندوستانیوں میں ابھرا، خصوصیت کے ساتھ مسلمانوں میں۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی تاریخ میں ہندوؤں اور مسلمانوں کا مشترکہ خون روشنائی بنا لیکن ناکامی کی زیادہ بلکہ بہت زیادہ سزا صرف مسلمانوں کو بھگتنی پڑی۔ انگریزوں نے مسلمانوں کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ کیا کہ اس قوم کو اس کے باشعور طبقے سے محروم کردیا۔ ہر قوم میں باشعور اور نابغہ لوگوں کی ایک جماعت ہوتی ہے جو اس قوم کی تقدیر کے فیصلے پر اثر انداز ہوتی ہے، اس طبقے کو قوم کی ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ مگر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ہندوستان میں مسلم قوم اپنے باشعور طبقے سے اس طرح محروم ہوئی کہ اس کی کمر ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گئی جس کا ثبوت ۱۸۵۷ء

کے بعد کے زمانے نے دیا۔ ڈاکٹر اشتیاق احمد قریشی کے الفاظ میں:

> ''جدید اسلامی ہند کی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کے واقعات کی دوگنا اہمیت ہے
> ایک طرف ان واقعات نے سلطنت مغلیہ کے تصور کو آخری اور کاری
> ضرب لگائی اور دوسری طرف زندگی کے ہر میدان میں مسلمانوں کے
> زوال و انحطاط پر مہر ثبت کردی۔''

جس وقت غدر کے نام پر مسلمانوں کی دارو گیر جاری تھی اور سزائے بے گنہی اس قوم کی تقدیر بن چکی تھی، اس وقت سر سید نے مومنانہ جرأت کا ثبوت دیا اور ایک کتاب ''اسباب بغاوت ہند'' کے نام سے لکھی اور تاریخی اور منطقی حقائق و دلائل کی روشنی میں یہ ثابت کیا کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ کے لیے ہندو، مسلمان اور انگریز برابر کے ذمہ دار ہیں۔ صرف مسلمانوں کو واجب التعزیر قرار دینا حکومتِ وقت کی ناانصافی اور جانب دارانہ پالیسی ہے جس نے ہندوستان میں ملسمانوں کے وجود کو خطرے میں ڈال دیا ہے اور یہ قدم سخت تاریکی، مظلومیت اور جبریت کا شکار ہے۔ سر سید کے الفاظ میں:

> ''میرے خیال میں بغاوت کا بنیادی سبب حکومت کی وہ پالیسی ہے جس
> کے تحت رعایا کے مزاج، مقاصد اور عادات و اطوار کو نفرت کی نگاہ سے
> دیکھا جاتا ہے۔ حکومت کے لیے لازم ہے کہ اپنے اداروں میں عوام کی
> نمائندگی دے کیوں کہ عوام سے ربط و ضبط قایم کر کے ہی حکومت کو اپنی
> پالیسیوں کی کامیابی یا ناکامیابی کا علم ہوسکتا ہے۔ صرف عوام کی آواز ہی
> آنے والے خطرات کا سدِ باب کرسکتی ہے اور صورتِ حال کو تباہی سے
> بچایا جاسکتا ہے۔''

اس کتاب نے برٹش پارلیامنٹ میں ہنگامہ برپا کردیا۔ پارلیامنٹ کے ممبروں کی اکثریت نے اس کتاب پر حکومت کے خلاف ایک سازش کا الزام لگایا اور سر سید کے لیے سخت سے سخت سزا کی تجویزیں رکھیں لیکن کچھ حقیقت پسند ممبران نے سر سید کے دلائل و براہین کی معروضیت کا اعتراف کیا اور ان کے نظریے کی تعریف و تحسین کرتے ہوئے حکومت پر زور دیا کہ ہندوستانی مسلمانوں کے ساتھ اپنے نظریے میں نرمی کا رویہ اختیار کرے۔

اس جنگ کے نتیجے میں مسلمانوں کو کتنے عظیم نقصانات سے گذرنا پڑا اس کا صحیح اندازہ آج تک نہیں لگایا جاسکا۔ انقلاب ۱۸۵۷ء کا دوسرا رخ مسلمانوں کے جانی اور مالی نقصانات کا پتہ دیتا ہے لیکن نقصانات تو ایسے ہوئے جن کی تلافی آج تک نہ ہوسکی۔ مسلمانوں کا سب سے بڑا نقصان با شعور طبقہ سے ان کی محرومی تھی لیکن اتنا ہی سنجیدہ نقصان اس قوم کے نفسیاتی ردِعمل کا ہوا۔ مسلمانوں کو اس انقلاب کے نتیجے میں جانی و مالی نقصان کے علاوہ بے کاری، غربت، احساس شکست، محرومی، کلبیت، عدم اعتمادی اور اداسی کے گہرے زخم لگے اور اس زخم کو ناسور بنانے میں عیسائی مبلغین کے غیر اسلامی پروپیگنڈے نے بہت بڑا حصہ لیا۔ مسلمانوں نے ہندوستان پر اس وقت تک حکومت کی تھی، ان کا ذریعۂ آمدنی جاگیرداری تھی یا حکومت کی ملازمت۔ حکومت چھن جانے کے بعد مسلمانوں میں بے روزگاری اور افلاس آیا اور نفسیاتی طور پر شکست خوردہ قوم کے لیے اس بے دست و پائی نے اخلاقی کمزوریوں کے دروازے کھول دیئے۔ مسلمان انگریزوں کو بے ایمان، مکار، دھوکا باز، احسان فراموش اور محسن کش سمجھنے لگے کہ انہوں نے انگریزوں کو ہندوستان میں تجارت کی اجازت دی تھی لیکن انگریزوں نے اپنی قومی سازشی ذہنیت کا ثبوت دیا اور بے ایمانی اور مکاری سے مسلمانوں ہی کو تخت و تاج سے محروم کردیا۔ دوسری طرف اسلام، رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی شخصیت، قرآن اور احادیث پر عیسائی مبلغین کے غیر اخلاقی اور غیر مہذب اعتراضات نے مسلمانوں کی نفرت کی اس نفسیات کو اور بھی تقویت بخشی اور مسلمان انگریزوں کے ساتھ ساتھ حکومت سے بھی بتدریج کنارہ کش اور بے دخل ہوتے گئے اور زمانے کی رفتار سے بہت پیچھے رہ گئے۔ اس پر مزید ستم یہ کہ انگریز مسلمانوں کو شک و شبہ، بے اعتمادی و بے یقینی اور کسی قدر خوف کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ عام انگریزوں کا نظریہ تھا کہ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی ساری ذمہ داری مسلمانوں پر ہے اور اگر انہیں موقع ملا تو یہ اپنی سلطنت کی واپسی کی کوشش ضرور کریں گے۔ چنانچہ وہ مسلمانوں کے وجود کو حکومت کے لیے سخت خطرہ سمجھتے تھے۔ ایسی صورت میں مسلمان اور حکومت کے درمیان نفرت و دشمنی اور شک و شبہ کی دہری خلیج حائل ہوگئی۔ طرفہ تماشا یہ ہوا کہ ہندوستان

کے اکثریتی فرقے کی انتقامی نفسیات بیدار ہوگئی۔ اکثریتی فرقہ تقریباً ایک ہزار برس سے مسلمانوں کو حکمراں اور خود کو محکوم سمجھتا رہا تھا اور مسلمانوں کے مقابلے میں احساس کمتری کا شکار تھا اور اب اس احساس کمتری کے ردِ عمل کا حسین و زرّیں موقع ہاتھ آیا تھا۔ چنانچہ اکثریتی فرقہ حکومتِ وقت سے مل گیا اور مسلمانوں سے انتقامی نفسیات کی تسکین کی کوششوں میں منہمک ہوگیا جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان دوطرفہ چکی میں پس گئے اور سب سے بڑا ستم یہ تھا کہ مسلمانوں کا باشعور طبقہ ناپید ہوچکا تھا۔ مسلمانوں میں کوئی فرد ایسا نہیں تھا اور نہ کوئی جماعت ایسی تھی جو تیز طوفانی لہروں میں گھرے ہوئے مسلمانوں کے قومی سفینے کو ساحل کے وجود کا مژدہ سناتی۔ چنانچہ مسلمان چند ہی برسوں میں ہندوستان کی قومی زندگی سے صدیوں پیچھے ہوگئے ۔ عہد حاضر کی ہندوستانی تاریخ اس کا روشن ثبوت ہے۔

ایسے کڑے وقت میں کچھ دنوں کے بعد مسلمانوں کے باشعور طبقے کے رہے سہے افراد کی طرف سے مسلمانوں کو قومی بیماری کے علاج کی تین مختلف تجویزیں سامنے آئیں جن کو تین مکاتب فکر کہنا چاہئے۔ پہلا مکتبِ فکر سرسید اور ان کے رفقاء کا تھا' دوسرا مکتبِ خیال مولانا قاسم نانوتوی کا تھا اور تیسرا مکتب نظر مولانا محمد علی مونگیریؒ کا تھا جس کو بعد میں شبلی نعمانی نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ یہ مکاتب فکر علی گڑھ تحریک، دیو بند تحریک اور ندوہ تحریک کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔

سرسید نے ایماندارانہ طور پر محسوس کیا کہ مسلمانوں کو زمانے کا ساتھ دینا چاہئے اور حکمراں طبقہ کے دل میں بیٹھی ہوئی گندگیوں کو دور کرنے کی کوشش کرنی چاہئے اور ان کا اعتماد و یقین حاصل کرنا چاہئے۔ اس کے لیے مسلمانوں کو انگریزی تعلیم حاصل کرنی چاہئے بلکہ انگریزی تہذیب و روش کو بھی اپنانا چاہئے بشرطیکہ وہ شرعی احکامات سے متصادم نہ ہو۔ وہ انگریزی تعلیم کو مسلمان کے لیے ضروری سمجھتے تھے اس لیے کہ حکومت کا کام انگریزی زبان میں ہونے لگا تھا اور ملازمت کے لیے انگریزی کی واقفیت ناگزیر تھی۔ دوسرے وہ جدید علوم و ادبیات اور تحریکات اور سائنسی فتوحات کی باخبری کو بھی مسلمانوں کے لیے

ضروری سمجھتے تھے اور اس مقصد کے حصول کے لیے بھی انگریزی پڑھنا وقت کا ایک اہم تقاضا بن گیا۔ سرسید نے اپنے نظریہ کو قوم کے سامنے تحریری طور پر رکھنے کے لیے علی گڑھ سے ایک پرچہ جاری کیا جس کا نام ''تہذیب الاخلاق'' رکھا اور عملی طور پر انہوں نے علی گڑھ میں ایک انگریزی اسکول ''علی گڑھ اورینٹل اسکول'' کی بنیاد رکھی جس کے لیے جدید علوم پر مشتمل نصاب تیار کیا گیا اور قوم سے تعاون کی درخواست کی گئی۔ ایسے لوگ جو سرسید کے نظریہ کی معروضیت سے واقف تھے، بہت کم تھے۔ اس لیے انہیں تعاون کم ملا اور مخالفت زیادہ ۔ حد تو یہ ہے کہ ان پر کفر کے فتوے بھی عائد کئے گئے۔ ادبی طور پر ان کی سب سے زیادہ مخالفت اکبر الہ آبادی نے کی۔ اکبر سامراجی حکومت کے ملازم تھے، انگریزی سے واقف تھے لیکن حد درجہ مشرقی ذہن رکھتے تھے۔ انہیں اپنی روایات رجعت پسندی کی حد تک عزیز تھیں۔ وہ اپنے عقائد میں ''فسانہ آزاد'' کے خوجی سے کم راسخ نہیں تھے۔ اس لیے انہوں نے سرسید کی علی گڑھ تحریک کی شدت سے مخالفت کی۔ ان کو ''لسان العصر'' سرسید کی مخالفت نے بنایا۔ وحید الہ آبادی کے ذریعہ آتش کی جن شاعرانہ روایات کی بنیاد پر انہوں نے اپنی سنجیدہ غزل گوئی کی ابتدائی عمارت تیار کی تھی اس کو چھوڑ کر انہوں نے مزاحیہ، طنزیہ اور ظریفانہ شاعری کا محل تیار کیا۔ ان کا تخلیقی شعور گلاب بننے کی توفیق رکھتا تھا لیکن حالات نے انہیں گلاب کی نگہبانی کے لیے نوکِ خار بنا دیا۔ تاج محل کی تخلیق کرنے والے ہاتھوں نے لال قلعہ کی تعمیر کو ناگزیر سمجھا۔ علی گڑھ تحریک کی مخالفت اور اپنی مشرقی روایات کے تحفظ کے احساس نے اکبر الہ آبادی کو اردو شاعری کا سب سے بڑا طنز و مزاح نگار شاعر بنا دیا۔ انہوں نے اپنے عہد میں مشرقی اقدار کے تحفظ کے لیے ظریفانہ بنیاد پر وہی فنی مجاہدہ کیا جو بعد کے عہد میں سنجیدہ سطح پر اقبال کا طرۂ امتیاز بنا۔ سرسید نے مسلمانوں کے احساسِ کمتری کو مٹانے کے لیے اور اسلام ، قرآن، سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات گرامی پر نازیبا اعتراضات کے جوابات دینے کے لیے نئے علم کلام کی ضرورت محسوس کی۔ اس وقت تک مسلمانوں کے پاس وہی علم کلام تھا جو امام غزالیؒ کے زمانے سے رائج تھا اور زمانہ کئی صدیوں کا سفر کر چکا تھا۔ سائنسی فتوحات

اور عقلی نظریات کی روشنی میں عیسائی مبلغین کی طرف سے کیے گئے اعتراضات کے جوابات کے لیے بلا شبہ نئے علم کلام کی ضرورت تھی۔ سرسید نے محسن الملک اور وقار الملک کے تعاون سے اپنی قوم کو نیا علم الکلام دیا اور عیسائی مبلغین کی طرف سے کیے گئے اعتراضات و الزامات کے مسکت جوابات دیئے اور ملسمانوں میں بڑی حد تک خود اعتمادی اور احساس برتری پیدا ہوا۔ مسلمانوں کی علم سے بے نیاز اکثریت عیسائی مبلغین کے فریب کا شکار ہونے لگی تھی کہ سرسید نے حقانیت و حقیقت کے نورانی جلووں کا سرمایہ اپنی قوم کو دیا۔ سرسید کا یہ احسان بھی قومی تاریخ کا سرمایۂ افتخار ہے۔

سرسید کا ایک اور بڑا احسان یہ ہے کہ انہوں نے اردو کو جدید نثر کی گراں بہا دولت دی۔ اردو کی جدید نثر کی بنیاد بعض ناقدین فن کے نظریے کے مطابق میر امّن کی تصنیف ''باغ و بہار'' ہی سے پڑ گئی تھی۔ میر امّن نے اپنے عہد کے اسلوب سے بہت الگ ہو کر ''باغ و بہار'' تصنیف کی تھی۔ ان کے عہد میں اردو نثر عصری فارسی نثر کے زیر اثر تکلف، تصنع، آورد اور تخشع کا شکار تھی۔ میر امّن نے مرجہ اسلوب سے قطع نظر کی اور دلی کی ٹکسالی روز مرہ کی زبان میں ''باغ و بہار'' کی تکمیل کی۔ یہ بات صحیح ہے کہ آسان، عام فہم، سلیس، عوامی اور رواں دواں نثری اسلوب کی طرف میر امّن اس لیے متوجہ ہوئے کہ وہ فورٹ ولیم کالج کے لیے تخلیقی خدمات انجام دے رہے تھے اور فورٹ ولیم کالج میں ملکی زبانوں کے شعبے کا قیام اس مقصد کے لیے کیا گیا تھا کہ نو وارد انگریز افسروں کو مقامی زبانیں سکھائی جائیں اور ظاہر ہے کہ اس مقصد کے لیے آسان اور سادہ اسلوب ہی کی ضرورت تھی اور فورٹ ولیم کالج کے منتظمین نے اپنے ملازموں کو خصوصیت کے ساتھ اس طرح کی ہدایت دی تھی۔ بہر کیف، تحریک جو بھی رہی ہو، جیسی بھی رہی ہو، یہ بھی حقیقت ہے کہ میر امّن کی ''باغ و بہار'' جدید نثر کی پہلی کتاب ہے اور اس جہت سے میر امّن جدید نثر کے آدم اول ہیں۔

میر امّن کا اسلوب دہلوی دبستان ادب کا نمائندہ تھا۔ گرچہ یہ اسلوب فارسی نثر سے مکمل طور پر پیچھا نہ چھڑا سکا تھا یعنی اس میں مقفّیٰ و مسجع عبارتیں ملتی ہیں۔ لیکن اس

عہد کے دوسرے لکھنے والوں کی طرح مسجع نثر نگاری کا باضابطہ اہتمام نہیں کیا گیا ہے اور زبان روزمرہ کی گفتگو کا نمونہ ہے۔ اس لیے "باغ و بہار" کو دوامی شہرت حاصل ہوئی۔ مگر اس عہد میں ایسی نثر کا چلن نہ تھا اس لیے بعض حلقوں سے خصوصیت کے ساتھ دبستان لکھنو کے ادیبوں کی طرف سے اس پر بہت لے دے کی گئی اور ۱۸۲۴ء میں رجب علی بیگ سرور نے اپنی طبع زاد داستان "فسانۂ عجائب" کے دیباچے میں میر امّن کے اسلوب کا دل کھول کر مذاق اڑایا اور اپنے خیال کا اظہار کیا کہ میر امّن کو لکھنا نہیں آتا۔ چنانچہ انہوں نے "فسانۂ عجائب" میں اپنے عہد کی مروجہ نثر کا بیحد کامیاب نمونہ پیش کیا۔ "فسانۂ عجائب" کے اسلوب میں تکلف، تصنع آورد اور بناوٹ کی بھرپور فضا ملتی ہے یہ اسلوب اپنے عہد کی مروجہ لکھنوی نثر کی بہترین نمائندگی کرتا ہے۔ اسی بنا پر کلیم الدین احمد کو یہ کہنا پڑا:

"بچے رات کو کہانیاں سنتے سنتے سوجاتے ہیں۔ اگر آپ کو نیند نہ آتی ہو، اگر آپ Insomnia کے شکار ہیں تو 'فسانۂ عجائب' پڑھنا شروع کیجئے تھوڑی دیر میں نیند آجائے گی!"(۱)

یہ نثر خراب نثر کی سب سے اچھی مثال ہے۔ اس طرح "فسانۂ عجائب" نے اردو نثر کو رجعت قہقری کا شکار کردیا۔ میر امّن کے بعد جدید نثر کا نمونہ چراغ دہلوی کے خطوط میں نظر آتا ہے لیکن یہ خطوط بہت کم تعداد میں ہیں۔ چراغ دہلوی کے زیر اثر غالب نے اردو میں خطوط لکھنا شروع کیے اور بے شمار خطوط لکھے اور غالب کے خطوط کا مجموعہ اردو کی جدید نثر کا اہم سنگ میل بن گیا۔ غالب کی نثر میں سادگی، بے تکلفی، برجستگی، ذہانت اور بول چال کا لب و لہجہ ہے۔ سرسید نے اپنے نظریات کی ترویج و تبلیغ کے لیے "تہذیب الاخلاق" کی سطح پر جس اسلوب کو عام کرنے کی کوشش کی وہ غالب ہی کے نثری اسلوب کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ سرسید نے سادہ، بے تکلف، منطقی، عملی اور علمی نثر کو رواج دینے کی کوشش کی اور اس طرح اردو نثر جو شاعری کے مقابلے میں صدیوں پیچھے تھی، یکا یک متوازی صف

---

(۱) فن داستان گوئی: کلیم الدین احمد ص ۱۵۳

میں کھڑی ہوگئی۔ سرسید کے رفقاء حالیؔ، شبلیؔ، محمد حسین آزادؔ، ڈپٹی نذیرؔ احمد، محسن الملکؔ اور وقار الملکؔ وغیرہ نے سرسید کے زیر اثر ایسی ہی نثر کو رواج دیا اور مختلف علوم پر نئے نثری اسلوب میں تخلیقات و اختراعات پیش کی گئیں۔ مضمون، مقالہ، تنقید، ناول، ڈراما، تاریخ، تفسیر، فقہ وغیرہ غرض یہ کہ تمام علوم و فنون کی کتابیں اسی اسلوب میں ہیں۔ سرسید نے اس طرح اردو نثر کی ایک عظیم الشان خدمت انجام دی۔

حاصل گفتگو یہ ہے کہ سرسید کی علی گڑھ تحریک اپنے وقت کی بہت ہی اہم صحت مند، تعمیری اور گرانقدر تحریک تھی۔ اس نے ہمہ جہتی انداز میں قومی احساس وشعور کی بیداری اور ارتقا کے فرائض انجام دیئے۔ اردو ادب کی تاریخ میں سرسید کی تحریک کو اتنی ہی اہمیت حاصل ہے جتنی اہمیت ہماری قومی اور ملکی تاریخ میں ان کی تحریک کو حاصل ہے۔ سرسید ہندوستانی مسلمانوں کے شعور کی بیداری کا نقطۂ آغاز ہیں۔ ان کی یہ حیثیت و اہمیت لازوال ہے۔

اسی عہد میں ایک دوسرا مکتب فکر جس کی قیادت مولانا قاسمؔ نانوتوی کر رہے تھے، سامنے آیا۔ اس گروہ کا خیال یہ تھا کہ ہندوستانی مسلمانوں کو اپنے وجود کے تحفظ کے لیے مکمل طور پر رجعت پسندانہ ہوجانا چاہئے اور اپنے طرز رفتار و گفتار اور شخصیت و کردار میں وہی انداز و اقدار پیدا کرنے کی کوشش کرنی چاہئے جو قرون اولٰی کے مسلمانوں کا طرۂ امتیاز تھے۔ چنانچہ اس مقصد کے لیے ۱۸۹۸ء میں سہارن پور ضلع کے دیو بند کے مقام پر دار العلوم دیو بند کی بنیاد رکھی گئی اور اس ادارے کے لیے جو نصاب تیار کیا گیا وہ احادیث و قرآن اور عربی زبان و ادب کے موضوعات کا مجموعہ تھا۔ اس وقت سے اب تک دیو بند نے ہزاروں علما پیدا کیے ہیں جن کی اچھی خاصی تعداد سماجی اور قومی خدمت اور مذہبی و دینی اصلاح کے سلسلے میں تاریخی اہمیت رکھتی ہے اور آج بھی یہ فیض عام جاری ہے۔

اس طرح علی گڑھ اور دیو بند کے نظریات ایک دوسرے کی مکمل ضد تھے۔ لیکن اس نظریاتی خلیج کا ایک خوش کن پہلو یہ بھی تھا کہ دونوں گروہ اپنے اپنے نظام افکار کی حد

تک قوم کی خدمت کا مخلصانہ جذبہ رکھتے تھے۔ خلوص، صداقت، ایمانداری اور سچائی سے ان کے نظریات کی تشکیل ہوئی تھی اور شاید وقت کا تقاضا بھی یہی تھا اور فطرت کا منشا بھی یہی تھا۔ یہ بات وضاحت کے ساتھ اس طرح بھی کہی جاسکتی ہے کہ اگر دیو بند نہ ہوتا تو ہماری قوم نے صرف مسٹر پیدا کیے ہوتے اور اسی طرح اگر علی گڑھ نہ ہوتا تو ہماری قوم نے صرف مولوی پیدا کیے ہوتے بہر کیف، نظریاتی افتراق کی دوری کو پر کرنے کے لیے ایک نیا مکتب فکر سامنے آیا جس کی ذہنی قیادت مولانا محمد علی مونگیری اور عملی قیادت شبلی نعمانی کر رہے تھے۔ اس مکتب فکر نے لکھنؤ میں دار الندوہ کی بنیاد رکھی۔ ندوہ کے نصاب کی تیاری میں جدید علوم و فنون کے ساتھ ساتھ مذہبی اور شرعی موضوعات و مسائل بھی شامل کیے گئے۔ شبلی سرسیّد کے جاں نثار دوستوں میں تھے لیکن وہ بھی مشرقی روایات سے جذباتی لگاؤ رکھتے تھے۔ رجحان و میلان کے اس اختلاف نے بعد میں سرسیّد اور شبلی کے درمیان غلط فہمی کی ایک دیوار حائل کردی اور شبلی سرسیّد کی انتہا پسندی سے برگشتہ خاطر ہوکر ندوہ کے نظریات کی ترویج میں منہمک ہوگئے۔ دار الندوہ کی سماجی قومی عوامی اور اصلاحی خدمات بھی ہماری تاریخ کا ایک اہم باب ہے۔

ان تمام مکاتب فکر میں سرسید کی تحریک کو ہندوستان گیر شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی۔ سرسید کے عہد کا کوئی بھی باشعور فرد ایسا نہ تھا جو سرسید کے نظریات و افکار سے متاثر نہ ہوا ہو۔ حد تو یہ ہے کہ سرسید کے مخالفین بھی ان سے بے حد متاثر تھے، مثلاً اکبر الہ آبادی۔ اس عہد کے قابل ذکر لکھنے والوں میں حالی، شبلی، آزاد، چراغ علی، اکبر الہ آبادی، ڈپٹی نذیر احمد، امداد امام اثر، محسن الملک اور وقار الملک غرض کہ تمام ادبا و شعرا علی گڑھ تحریک سے متاثر ہیں۔ اس کا ایک بڑا ثبوت یہ ہے کہ تمام مذکورہ ادیبوں کا نظریۂ ادب و زندگی کلاسیکی نظریہ سے قطعی جدا گانہ تھا اور سرسید کے نظریات و افکار سے متاثر تھا۔

سرسید کے قبل ادب اور زندگی کے فطری اور عضویاتی ربط و ہم آہنگی کا احساس نہیں تھا۔ ادب کو تفریحِ طبع کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا اور اس کے مقصدی اور عوامی پہلو سے ناواقفیت عام تھی۔ سرسید نے ”تہذیب الاخلاق“ کے پلاٹ فارم سے فاران کے لب و

لہجہ میں یہ بات کہی کہ ادب اور زندگی ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اس لیے کہ ادب زندگی کا عکاس و آئینہ دار اور ترجمان و نقاد ہوتا ہے اور ادیب اپنی عصری حسیت اور عصری شعور کو سنوارنے اور بیدار کرنے کی خدمت انجام دیتا ہے جو ادیب اپنے اس فرض اور ذمہ داری سے ناواقف ہے اور جس نے عصری حسیت اور عصری شعور کو نظر انداز کیا وہ اپنے فرائض کی ادائیگی میں ناکامیاب رہا۔ ادب اور زندگی کا یہی نظریہ اس عہد کے تقریباً تمام لکھنے والوں کے یہاں ملتا ہے۔ شبلی نعمانی جیسا جمالیات پرست بھی ادب اور زندگی کے گہرے ربط و تعلق کو نظر انداز نہیں کرتا۔ غرض یہ کہ اس عہد کے تمام لکھنے والوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد کی متوحش، خوف زدہ، گوشہ نشیں، خلوت پسند، شکست خوردہ اور بے عمل قوم کو روزانہ کی صف آرائی میں شامل کرنا چاہا اور یہ قومی اور تعمیری کوشش فن کے ہر پہلو سے کی گئی۔

کہانوی سطح پر جس شخص نے ۱۸۵۷ء کے بعد کے متوسط مسلم طبقے کی حسیت و شعور کی آئینہ داری، ترجمانی اور تنقید کی، وہ ڈپٹی نذیر احمد ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے پہلے کی سماجی اور اجتماعی زندگی کلاسیکی اور داستانی تہذیب رکھتی تھی اس لیے ۱۸۵۷ء کے پہلے داستان گوئی ہماری پسندیدہ کہانوی صنف تھی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد نئی زندگی اور نئے زمانی تقاضے سامنے آئے۔ زندگی، سماج اور معاشرے کا یہی نیاپن داستان کو ناول بنا گیا۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ڈپٹی نذیر احمد کو سب سے پہلے ناول نگار کی اہمیت حاصل ہے۔

مشترکہ ہند اسلامی تہذیب وتمدن کے زوال و انحطاط نے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نئے سماجی، تہذیبی اور ثقافتی انداز و اقدار اور عوامی واجتماعی شعور کی بیداری اور مختلف ہندو مسلم اصلاحی تحریکوں نے اردو میں ناول کے لیے عقبی زمین تیار کی۔ ان حالات و حادثات کو اردو ناول نگاری کی ابتدا میں گہرے مقامی اثرات کی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وہ مقامی اثرات تھے جنھوں نے داستان سے ناول کی طرف مراجعت کی فضا تیار کی تھی ـــــ بعد میں انگریزی علم و ادب کی قربت و واقفیت نے ناول کے فنی اقدار و معیار کی تشکیل وتعمیر کی راہیں ہموار کیں۔ فنی اور جمالیاتی سطح پر اردو ناول کا فن انگریزی ناول کی روایات سے گہرے

طور پر متاثر ہوا۔ اس تاثر کو اردو ناول نگاری پر بیرونی اثرات سے تعبیر کرنا چاہئے۔

(ب) بیرونی اثرات: ۱۸۵۷ء کی جنگ پلاسی میں بنگال کے نواب سراج الدولہ کی شکست اور لاڈ کلایو کی فتح انگریزوں کے اقتدار و طاقت کو تاریخی استحکام دے گئی اور یہ حقیقت بھی سامنے آئی کہ اس عہد کے ہندوستان کا اجتماعی شعور قومیت و وطنیت کے تصور سے بالکل ہی نابلد تھا۔ نتیجتاً سیاسی حالات تیزی سے بدلنے لگے۔ انگریزوں کا اقتدار بتدریج بڑھنے لگا۔ انہیں صرف بنگال کی حکمرانی ہی نہیں ملی، ہندوستان کے دوسرے حصوں پر بھی ان کی گرفت سخت ہونے لگی۔ وہ حصے بھی جو براہ راست ان کے زیر نگیں نہ تھے، بالواسطہ ان کے تسلط میں آ گئے۔ چنانچہ انگریزوں کو بھی ہندوستان بھر کی فرماں روائی کے حاصل ہوجانے کا یقین سا ہوگیا اور انہوں نے اس نہج پر تیاریاں بھی کیں۔ پہلا اہم اقدام انہوں نے یہ کیا کہ ملک بھر میں رسل و رسائل کے جدید ذرائع قائم کیے اور ان کو خوب ترقی دی۔ تجارت کی سطح پر بھی انہوں نے اپنی کوششوں کو تیز تر کردیا۔ ان سب باتوں کے باوجود ہندوستانی ذہن و دماغ پر انہیں قابو حاصل نہ ہوسکا۔ چنانچہ اس مقصد کی تکمیل کے لیے انہوں نے انگریزی تعلیم کا نسخہ تجویز کیا اور اس پر عمل در آمد شروع ہوا۔ ہندوستانیوں کو انگریزی تعلیم کی ترغیب دی گئی اور انگریزی تعلیم حاصل کرنے والوں کو نظام حکومت میں اونچے عہدے بھی دیئے گئے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے وسط ہی میں کلکتہ میں راجہ رام موہن رائے کے تعاون سے ہندو کالج بھی قائم ہوگیا۔ جہاں انگریزی زبان اور سائنس کی تعلیم دینے کے سلسلے کا آغاز ہوا۔ اس کے اثر سے ملک کے دوسرے حصوں میں بھی ایسے کالج قائم کیے گئے اور انگریزی کی دلکشی نے ایک خاصے بڑے طبقے کو اپنی طرف متوجہ بھی کیا۔

انگریزوں کی حکومت نے ہندوستان بھر میں ایک ایسی صورت حال پیدا کردی جس کی وجہ سے رفتہ رفتہ مغربی خیالات و نظریات اور انگریزی تعلیم کے اثرات کا نفوذ قومی معاشرے میں ہونے لگا۔ ایسے اسکول اور کالج بھی قائم ہوچکے تھے جہاں انگریزی ہی ذریعۂ تعلیم تھی، اس کے سہارے انگریز اپنی تہذیبی روایات سے ہندوستانی کو قریب کرنے

لگے، ہندوستانیوں کے دل و دماغ میں تبدیلیاں پیدا ہونے لگیں۔ تعلیم کے فروغ نے شعوری بیداری اور ذہنی جاگ میں حصہ لیا۔ طرح طرح کی سماجی' سیاسی اور مذہبی تحریکات شروع ہوگئیں۔ چھاپہ خانوں کی تعداد بڑھی اور اس کی وجہ سے کتابیں اور اخبارات آسانی کے ساتھ زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچنے لگے۔ اس کی وجہ سے بھی مغربی تہذیب و تمدن سے ہندوستانیوں کی ذہنی قربت میں اضافہ ہوا۔ انگریزی کتابوں کے ترجمے شائع ہونے لگے، ان ترجموں نے ادبی نظریات و خیالات میں تغیر پیدا کیا۔ ان تمام باتوں کے باوجود ملک میں اب بھی ایسے لوگوں کی کثرت تھی جو انگریزی تہذیب و تعلیم سے متنفر تھے اور جن کا خیال یہ تھا کہ انگریزوں کی یہ سازشیں ہندوستانیوں کو عیسائی بنانے کی ہیں۔ چنانچہ ہندو اور مسلمان دونوں ہی میں قدیم طرز خیال کے لوگوں نے صدائے احتجاج بلند کی۔ لیکن چونکہ ملکی اقتدار پر انگریزوں کی گرفت سخت ہوچکی تھی اس لیے ان کے احتجاجی ہنگامے بے اثر ثابت ہوئے۔ ۱۸۵۶ء میں لارڈ کیننگ نے گورنر جنرل کے عہدہ پر مامور ہوتے ہی اپنی تشویش کا اظہار کیا:

> ''میں اپنے عہد حکومت میں امن چاہتا ہوں لیکن میں اس بات کو اپنے ذہن سے نہیں نکال سکتا کہ کہیں ایسا نہ ہو ہندوستان کے افق پر جو بہ ظاہر نہایت پرسکون اور خاموش نظر آتا ہے' بادل کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ابھر آئے شاید ٹکڑا آدمی کی ہتھیلی سے بڑا نہ ہو لیکن بڑھتا ہی جائے بڑھتا ہی جائے یہاں تک کہ یکا یک طوفان کی طرح پھٹ پڑے اور ہمیں برباد کردینے کی دھمکی دینے لگے۔''(۱)

آخر کار ۱۸۵۷ء میں عوامی پیمانے پر وہ ہنگامے برپا ہوئے جنہیں انگریزوں نے غدر کا نام دیا اور جو ہماری پہلی جنگ آزادی تھی جس کی ناکامی نے نہ صرف سیاسی طور پر ہندوستانیوں کو مغلوب و معطل کردیا بلکہ تمدنی سطح پر بھی انگریزوں کا غلبہ بڑھا۔ معاشرتی زندگی کی ہر سطح پر انگریزوں کی صنعت و حرفت اور تہذیب و تمدن کے اثرات رونما ہونے لگے۔ حکمت و تجارت، صنعت و حرفت اور وسائل آمد و رفت کے سلسلہ میں بجلی' بھاپ

---

(۱) بحوالہ علی گڑھ میگزین علی گڑھ نمبر، اڈیٹر نسیم قریشی ص ۳۲

وغیرہ سے چلنے والی مشینوں کا استعمال عام ہونے لگا اور مجموعی طور پر قومی سرمایے پر انگریز قابض ہوگئے :

> ''انگریزوں کی خودغرضی وستم ظریفی نے صنعت وحرفت کے میدان سے ہٹا کر اس (ہندوستان) کو پھر کاشت کاری سے دلچسپی لینے پر مجبور کردیا۔ یہ دلچسپی بری نہ ہوتی اگر ساتھ ہی ساتھ صنعت وحرفت کا بازار بھی ان کے ہاتھ میں رہتا لیکن ہوا یہ کہ لوگوں کے ہاتھ سے صنعتی کاروبار چھین لیا گیا۔ دست کاری کی بجائے ان کو پھر عہد قدیم کے ہل چلانے کی ترغیب دی گئی ۔ مصنوعات کی ترقی اور شہری زندگی کی شائستگی میں جو ذہن کو بالیدگی اور فکر و سرمایہ کو وسعت حاصل ہوتی اس سے لوگ محروم ہوگئے، تمدنی ترقی کے راستے مسدود ہوگئے۔''(۱)

ظاہر ہے کہ ۱۸۵۷ء کی شکست کا یہ رخ زیادہ بھیانک تھا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اقتصادی طور پر ہندوستانیوں کی پس ماندگی، بے بسی میں تبدیل ہوتی چلی گئی اور انگریزوں کا مقصد ہی یہ تھا کہ ایسی اقتصادی صورت حال پیدا کردی جائے کہ ہندوستانیوں کو اسی الجھنوں میں مبتلا رہنا پڑے۔ سماجی ڈھانچے میں استحکام و اعتماد کی کیفیت اس وقت پیدا ہوسکتی ہے کہ لوگ خوش حال اور مطمئن ہوں۔ خوش حالی اور اطمینان کے سرمایے کے چھن جانے کے بعد ہندوستانیوں کے اندر مایوسی، پسپائی اور شدید قسم کے اضمحلال کا پیدا ہونا فطری تھا۔ دوسری طرف سرمایہ دارانہ نظام کو ہندوستانیوں سے چھینی گئی اسی دولت کے سہارے مضبوط تر کیا جاتا رہا۔ اس صورتِ حال کا ایک اہم ردِعمل یہ ہوا کہ اہل فکر اور صاحب بصیرت افراد نے ہندوستان کے عوامی معاشرے میں ولولۂ حیات اور جذبۂ عمل پیدا کرنے کے لیے خلوص وسنجیدگی کے ساتھ غور و خوض کرنا شروع کیا۔ نتیجتاً عوامی معاشرے کی اصلاح کے لیے متعدد تحریکیں سامنے آئیں۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کو غفلت، بے عملی، بے حسی اور خوف و اضمحلال کے حصار سے باہر نکالنے کے لیے مصلحین مستعد اور سرگرم کار ہوگئے۔ اس کا سب سے خوشگوار اثر یہ ہوا کہ عوام کے اندر حوصلے اور اعتماد کی

---

(۱) اردو شاعری کا سماجی پس منظر: سید اعجاز حسین ص ۳۵۶

روشنی پیدا ہوئی نئے معاملات و مسائل سے مقابلہ کرنے کی ہمت اور صلاحیت نمایاں ہوئی، واقعیت پسندی کی ایک تیز اور سریع الاثر لہر نے ہر طرف شعوری بیداری سی پیدا کردی۔ سرسید کی اصلاحی تحریک نے مسلمانوں کی معاشرتی زندگی کے تمام پہلوؤں کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کیا۔ انہوں نے پیغام دیا:

"زمانہ اور زمانہ کی طبیعت اور علوم اور علوم کے نتائج تبدیل ہوگئے ہیں۔"(۱)

سرسید کے رفیق کار حالؔی نے عصری تقاضوں کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے خواب غفلت سے بیدار ہونے اور میدان عمل میں داخل ہونے کی یوں دعوت دی:

"ہر بات کا ایک محل اور ہر کام کا ایک وقت ہوتا ہے۔ عشق و عاشقی کی ترنگیں، اقبال مندی کے زمانہ میں زیبا تھیں۔ اب وہ وقت گیا عیش و عشرت کی رات گذر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب لنگڑے اور بھاگ کا وقت نہیں رہا، جو گئے کی الاپ کا وقت ہے۔"(۲)

اور محمد حسین آزادؔ نے اپنے تاثرات اس طرح پیش کیے:

"ہمارا ملک عنقریب آفرینش جدید کے وجود میں قالب تبدیل کیا چاہتا ہے۔ نئے نئے علوم ہیں؛ نئے نئے فنون ہیں۔ سب کے حال نئے ہیں، دل کے خیال نئے ہیں، عمارتیں نئے نئے نقشے کھینچ رہی ہیں۔ رستے نئے خاکے ڈال رہے ہیں۔"(۳)

بہرحال! اس کا نتیجہ بس یہ ہوا کہ ہندوستان بھر کا اقتدار پوری طرح سے انگریزوں کے زیر تسلط آگیا۔ لال قلعہ کا نام نہاد اقتدار بھی مٹ گیا اور خاندان تیموریہ کے تخت پر ملکۂ برطانیہ رونق افروز ہوئی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی جو اقدامات آہستہ آہستہ کر رہی تھی؛ اب تیزی سے کیے جانے لگے۔ انگریزی سرکاری زبان تو

---

(۱) تہذیب الاخلاق جلد سوم ص ۵۱
(۲) مقدمۂ شعر و شاعری: خواجہ الطاف حسین حالؔی ص ۱۴۰
(۳) نیرنگ خیال حصہ اوّل دیباچہ ص ۱

تھی ہی، تعلیمی اداروں میں اسے ذریعۂ تعلیم قرار دے کر مغربی علوم و فنون اور انگریزی ادب و فلسفہ سے وابستہ نظریات کی خوب ترویج و اشاعت ہوئی۔ ہندوستانیوں نے انگریزی شعر و ادب کا مطالعہ کیا تو اپنی زبان کے شعر و ادب کی کمزوریاں اور خامیاں ان پر منکشف ہوئیں۔ ایک نئے تخلیقی ذہن کی پرورش ہونے لگی، ایک نیا تخلیقی شعور پروان چڑھنے لگا اور اس کا ردعمل یہ ہوا کہ بہت جلد قدیم شعر و ادب کی فرسودہ روایات کے خلاف ایک لہر اٹھی۔

مسلم معاشرے میں تغیرات کی لہر سرسید کی اصلاحی تحریک سے شروع ہوئی۔ اس تحریک نے ''مسلمانوں کی سیاسی، معاشی، معاشرتی، مذہبی اور ادبی زندگی کو متاثر کیا''۔ سرسید علی گڑھ تحریک کے آغاز سے پہلے ۱۸۶۹ء میں برطانیہ تشریف لے گئے تھے۔انہوں نے یورپ کی ترقی اور عروج کے تمام اسباب کا بغور مطالعہ کیا۔ وہاں کی تعلیمی زندگی اور طرز تعلیم کو انہوں نے اچھی طرح ذہن نشین کیا۔ انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں کے مصائب و آزمائشات کا تجزیہ حقیقت پسندی کے ساتھ کیا۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ مسلمانوں کو انگریزوں سے متعصبانہ اجتناب کا رویہ ترک کر دینا چاہئے۔ مغربی تعلیم و تمدن سے نفرت کا میلان ختم کر دینا چاہئے۔ انگریز جب ہندوستان کے فرماں روا ہیں اور نظام حکومت کی سرکاری زبان انگریزی ہے تو پھر انگریزی کی تعلیم حاصل کرنے میں پیچھے رہنا نامناسب ہے۔ اگر مسلمان اسی طرح انگریزی تعلیم حاصل کرنے سے گریز کرتے رہے تو وہ عملی زندگی میں ہندوستان کی دوسری قوموں سے بہت پیچھے رہ جائیں گے۔ چنانچہ اس مقصد کی تکمیل کے لیے انہوں نے علی گڑھ میں ایک تعلیمی ادارہ قائم کیا تاکہ آئندہ نسل کی تعلیم و تربیت صحت مند و مفید خطوط پر ہو سکے۔ عام لوگوں کے فرسودہ نظریات و عقائد کی اصلاح کے لیے انہوں نے رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' کا اجرا کیا جس میں ان کے اور ان کے دوسرے ہم خیال رفقائے کار کے مضامین شایع ہوا کرتے تھے۔ اگرچہ اس رسالے کے اجرا کا مقصد یہ تھا کہ عام مسلمانوں کی اخلاقی حالت درست کی جائے مگر اس کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اردو شعر و ادب کی فرسودہ اور ناکارہ روایات کی تقلید کے

خلاف رجحان بیدار ہوا۔ اردو ادب کو صحت مند و مفید اقدار سے قریب کیا گیا۔ سرسید نے اپنے بیشتر مضامین میں قدیم اردو ادب کی کمزوریاں اور خامیاں واضح کیں اور انگریزی ادب کی خوبیوں کی طرف اشارے کیے۔ سرسید اور ان کے رفقائے کار کی اصلاحی تحریک کا نتیجہ یہ ہوا کہ تھوڑے ہی دنوں میں فکر وفن کے اعتبار سے اردو ادب خوشگوار انقلاب سے آشنا ہوا۔

سرسید کی علی گڑھ تحریک کا جزو سائنٹیفک سوسائٹی بھی ہے۔ اسے سرسید نے ۱۸۶۴ء میں قائم کیا، مقصد یہ تھا کہ علمی کتابوں کے تراجم انگریزی سے اردو میں کیے جائیں تاکہ ملک میں مغربی علوم وفنون کا ذوق وشوق عام ہوسکے۔ دوسرا مقصد یہ تھا کہ ایک اخبار بہ یک وقت انگریزی اور اردو دونوں زبان میں شایع کیا جائے تاکہ مسلمانوں اور انگریزوں کی ذہنی مغایرت ختم ہوسکے اور ان کی نفرت قربت میں تبدیل ہوجائے۔ اس خیال کے پیش نظر ۱۸۶۶ء میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ جاری کیا گیا۔ اس میں علمی، اقتصادی، معاشرتی، سیاسی، اخلاقی ہر طرح کے مضامین شایع ہوا کرتے تھے۔ شمالی ہندوستان میں عام لوگوں کے نظریات و خیالات میں اس کے ذریعہ بہت ہی خوشگوار تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ سائنٹیفک سوسائٹی نے کم و بیش چالیس علمی اور تاریخی کتابوں کو انگریزی سے اردو میں منتقل کیا۔

تعلیمی، تہذیبی اور ادبی سطح پر اس تحریک کے جو اثرات رونما ہو رہے تھے ان سے محفوظ رہنا ممکن نہیں تھا۔ عوامی ماحول نئے تقاضوں سے مفاہمت کرتا جارہا تھا۔ جب اصلاحی تحریک سے غیر متعلق افراد اس کے دام اثر میں تھے تو تحریک کے داعیوں کے بارے میں سوچنا بھی محال ہے کہ ان کے ذہن وفکر اس سے مجتنب رہے ہوں گے۔ تحریر کیا جاچکا ہے کہ سرسید کی رفقائے کار میں ڈپٹی نذیر احمد بھی تھے۔ چنانچہ قصہ نگاری کی فرسودہ روایات کے خلاف انہوں نے زندگی کی توانائیوں سے سرشار صحت مند اقدار کی بنیاد رکھی۔ عصری حالات کے مطالبات کے پیش نظر انہوں نے فرضی اور غیر فطری میلانِ قصہ نگاری کو حقیقی زندگی سے قریب تر کیا۔ یہ درست ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کی ابتدائی تعلیم

انگریزی سے کوسوں دور تھی انہوں نے خود تحریر کیا ہے کہ ان کے والد محترم کو انگریزی پڑھنا کسی حال میں گوارا نہیں تھا۔ لیکن جب عملی زندگی میں داخل ہوئے اور سرسید کی تحریک سے وابستگی بڑھی تو انہوں نے اپنی اس کمی کو بہت جلد دور کر لیا۔ اویس احمد ادیبؔ نے لکھا ہے:

"(۱۸۵۷ء کی جنگ) میں مولانا نے ایک انگریز لیڈی کی جان بچائی تھی غدر کے رفع ہوتے ہی وہ ڈپٹی انسپکٹر مدارس کے عہدہ پر الہ آباد میں مامور ہوئے۔ یہاں منشی عبداللہ خاں صاحب امین عدالت کے یہاں مقیم ہوگئے جو انگریزی بخوبی جانتے تھے۔ ان ہی کے رجوع کرنے پر مولانا نے انگریزی پڑھنا شروع کی اور بہت جلد لیاقت اور قابلیت پیدا کر لی۔" (۱)

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ان کے ناولوں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ان کو انگریزی کی قابلیت آج کل کے بی اے سے کسی طرح کم نہ تھی۔ انہوں نے 'الف لیلیٰ' کا انگریزی ترجمہ پڑھا تھا۔ بینؔن کی کتابیں نہایت سلیس اور سہل زبان میں لکھی ہوئی ہیں اور ہائی اسکول کا لڑکا انہیں آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ تصانیف مولانا کی نظر سے گذری ہوں مگر نہ تو ان کی تصانیف ہی سے اور نہ کسی اور ہی ذریعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ بینؔن کے نام سے بھی واقف ہیں۔ مگر جو شخص ان کی تمثیلوں سے ایک طرف اور بینؔن کی تمثیلوں سے دوسری طرف واقف ہو اس کو ان دونوں میں صاف صاف مناسبتیں نظر آتی ہیں۔" (۲)

اقتباسات بالا سے اس کی وضاحت ہوجاتی ہے کہ نذیر احمد نے انگریزی زبان و ادب میں استعداد و لیاقت بڑھالی تھی۔ ہاں یہ امر وضاحت طلب ہے کہ انہوں نے بینؔن کا تمثیلی قصہ زائر کی ترقیاں (Pilgrim's progress) پڑھا تھا یا نہیں، الیزبتھ عہد کا کوئی اور ناول یا ترجمہ ان کی نگاہوں سے گذرا تھا یا نہیں جس کی طرف ڈاکٹر احسن فاروقی نے

---

(۱) اردو کا پہلا ناول نگار: اویس احمد ادیبؔ ص ۱۰

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ: محمد احسن فاروقی ص ۲۵

اشارہ کیا ہے۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''نذیر احمد کسی قدر انگریزی سے واقف تھے۔ لیکن اس میں بڑا شبہ ہے کہ انہوں نے انگریزی کا کوئی ناول پڑھا ہو یا کسی انگریزی ناول کا ترجمہ دیکھا ہو۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا خیال ہے کہ نذیر احمد پر بنین (Bunyan) کا اثر ہے لیکن سوائے ایک خواب کے ''توبتہ النصوح'' میں یا نذیر احمد کے کسی اور ناول پر '' PILGRIN'S PROGRESS '' کا کوئی اثر نہیں ملتا۔ نذیر احمد اتنے دیانت دار ضرور تھے کہ اگر ان کی نظر سے کوئی ایسا ناول گذرتا تو وہ اس کا ذکر ضرور کرتے۔''(۱)

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کا یہ بیان درست ہوسکتا ہے کہ نذیر احمد نے بنین کا قصہ "Pilgrim's Progress" نہیں دیکھا تھا۔ لیکن یہ کہنا کہ دیکھتے تو تذکرہ ضرور کرتے، محل نظر ہے۔ انہوں نے ایسا کوئی قصہ پڑھا ہوتو اس کا تذکرہ بھی کر دینا ضروری نہیں ہے۔ اس میں ایمانداری اور دیانت داری کا کوئی سوال نہیں اٹھتا۔ ہاں کسی نے پوچھا ہوتا یا اس کی وضاحت کا موقع آیا ہوتا اور انہوں نے اس کا اعتراف نہیں کیا ہوتا تب ان کی دیانت داری مشکوک تصور کی جاسکتی تھی۔ اقتباس بالا کا پہلا جملہ بھی توجہ طلب ہے۔ نذیر احمد انگریزی ''کسی قدر'' نہ جانتے تھے' بلکہ انگریزی کی اچھی خاصی استعداد و صلاحیت رکھتے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے نذیر احمد کے سوانح نگار کے بیان کی روشنی میں جو رائے قائم کی ہے' غور طلب ہے:

> ''(نذیر احمد) کے سوانح نگار افتخار عالم نے لکھا ہے کہ مولانا انگریزی زبان پر غیر معمولی قدرت رکھتے تھے اور دقیق سے دقیق انگریزی کتاب نہ صرف یہ کہ پڑھ کر سمجھ سکتے تھے بلکہ اس کے مطلب پوری صحت کے ساتھ اردو زبان میں ادا کرسکتے تھے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت تعزیرات ہند کا بے مثل ترجمہ ہے ـــــ ایک خط میں مولانا نے لکھا ہے کہ جب وہ الہ آباد میں انگریزی زبان سیکھ رہے تھے تو دیہاتوں کا دورہ کرتے ہوئے

---

(۱) آج کا اردو ادب: ابو اللیث صدیقی ص ۱۶۴

"Arabian Nights" ان کے زیر مطالعہ رہتی تھی...... ان حالات کی روشنی میں اور پھر نثری ادب خصوصاً افسانہ نگاری سے مولانا کی فطری مناسبت کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مولانا نے وکٹورین عہد کے کچھ نثری قصوں اور ناولوں کا مطالعہ ضرور کیا ہوگا۔" (۱)

نذیر احمد نے عصری حالات اور تقاضوں سے مجبور ہو کر ہی سہی' کچھ انگریزی قصوں کو ضرور پڑھا ہوگا۔ اس کی روشنی میں انہوں نے اردو کے نثری قصوں کا جائزہ لیا ہوگا اور ان کے اندر یہ خیال پیدا ہوا ہوگا کہ اردو میں کچھ ایسے قصے لکھے جائیں جن کا تعلق زندگی کے ٹھوس حقائق اور معاشرتی مسائل سے ہو' جن میں غیر فطری ماحول نہ ہو' ارضیت ہو اور جن کے کردار انسانی معاشرے کی نمائندگی کرتے ہوں۔ ایسے ہی قصوں سے سرسید کی تعلیمی تحریک کی تائید و حمایت کا مقصد بھی حل ہو رہا تھا۔ اس کے لازمی نتیجے کے طور پر قصہ نگاری کی اس نئی روایت کی بنیاد رکھنے میں ڈپٹی نذیر احمد نے پہل کی اور یہاں سے اردو میں ناول کا آغاز ہوتا ہے۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار نے ناول میں کردار نگاری کے عنصر کو نہایت خوش اسلوبی اور کامیابی کے ساتھ برتا۔ متعدد ناقدین نے لکھا ہے کہ سرشار کی کردار نگاری چارلس ڈکنس سے متاثر ہے ۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے تحریر کیا ہے کہ سرشار پر اسپین کے مشہور مصنف سروانٹیز (Cervantes) کا گہرا اثر تھا۔ موصوف کا خیال ہے :

"(سرشار) کے فطری رجحان کی مدد ایک اور اثر کر رہا تھا جو شعوری طور پر ضرور ان کے ذہن پر تھا۔ یہ اثر اسپین کے مشہور مصنف سروانٹیز (Cervantes) کی شہرۂ آفاق تصنیف "ڈان کوئیوٹ" (Donquizote) ہے اور جس کو یورپ کا سب سے پہلا ناول مانا جاتا ہے۔ اس کتاب کے کسی انگریزی ترجمہ سے سرشار بہت کافی لطف اندوز ہوئے تھے۔ اس کی مزاح کی وہ اکثر تعریف کیا کرتے تھے اور اس کا انہوں نے "خدائی فوجدار" کے نام سے ترجمہ بھی کیا۔"(۱)

---

(۱) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ : قمر رئیس ص ۱۳۸

بہرحال یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو ناولوں پر مغربی ناولوں کی روایت کے اثرات سرشار کے ناولوں سے نمایاں ہونے لگے۔ سرشار نے شعوری طور پر انگریزی ناولوں سے استفادے کی کوشش کی۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ انہوں نے '' ڈان کوئکزوٹ'' کو ہندوستانی انداز میں اردو میں منتقل کیا۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کا یہ خیال درست ہے:

''اردو ناول پر مغربی اثرات کا سلسلہ واضح طور پر سرشار کے ناولوں سے ہی شروع ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ انگریزی ناول کے فروغ میں جو ڈکنس اور تھیکرے کا ہے وہی اردو ناول میں سرشار کا ہے۔ ''خدائی فوجدار'' جو 'ڈان کوئکزوٹ' کا ہندوستانی چربہ ہے۔ 'فسانۂ آزاد' میں میاں آزاد کی صورت میں نظر آتا ہے۔''(۲)

عبد الحلیم شرر نے ناول کے فنی اجزاء کو کامیابی کے ساتھ استعمال کرنے کی باضابطہ کاوشیں کیں۔ اس لحاظ سے سرشار کے مقابلے میں فطری طور پر شرر کی اہمیت زیادہ ہے۔ شرر ہی کے ذریعہ اردو میں لفظ ''ناول'' رائج اور مقبول ہوا کیونکہ انہوں نے انگریزی طرز پر ناول بھی لکھے اور ناول کے معترضین کے جواب بھی دیئے۔ '' دلگداز'' میں شایع شدہ ان کے دو مضامین '' دنیا میں ناول نویسی کی ابتدا'' اور '' ناول'' ان کے خیالات کی مکمل ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کی آراء سے اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ انہوں نے اردو ناول نگاری کو درجۂ مقبولیت پر پہنچا دیا۔ بقول پروفیسر عبدالقادر سروری:

'' (شرر) کے افسانے بالکل انگریزی ناول کے نمونے پر لکھے گئے ہیں ان میں وہ احساس جاری وساری معلوم ہوتا ہے جو عام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے۔ اس لیے ان کے افسانے ان کے پیش روؤں کے مقابلے میں ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں۔ انگریزی زبان میں کافی مہارت اور انگریزی معاشرے سے زیادہ واقفیت کی وجہ سے شرر جدید ناول کی تکمیل

---

(۱) آج کا اردو ادب: ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی ص ۱۶۸

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ: محمد احسن فاروقی ص ۷۰

کے رازوں کو نذیر احمد اور سرشار سے زیادہ سمجھتے تھے۔''(۱)

عام طور پر ناقدین کا یہ خیال ہے کہ شرر نے سر والٹر اسکاٹ کے طرز تحریر سے روشنی حاصل کی ہے۔ اسکاٹ کا تاریخی ناول "TALISMAN" ان کے زیر مطالعہ رہا تھا جس میں اسکاٹ نے عرب کی اسلامی زندگی کے بارے میں '' کچھ سطحی نقوش'' کی وضاحت کی تھی۔ شرر پر اس کا ردعمل ہوا۔ انہوں نے عہد رفتہ کی اسلامی زندگی کی عظمتوں کو ناول کے ذریعہ پیش کرنے کا ارادہ کیا ۔ چنانچہ اس مقصد کی تکمیل کا سب سے پہلا نمونہ '' ملک العزیز ورجنا'' کی شکل میں ۱۸۸۸ء میں منظر عام پر آیا۔ '' دلگداز'' میں اس ناول کے چھپ جانے کے بعد خاتمے پر انہوں نے یہ عبارت تحریر کی:

> ''غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سر نو زندہ کر سکتے ہیں...... ہمارے قدر افزا اور ''دلگداز'' کے قدر داں گواہ ہیں کہ اس کا ہر ہر جملہ رگِ حمیت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنہوں نے غور سے اور شوق سے اس ناول کو اول سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں قومی خون جوش مار رہا ہوگا اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے۔''(۲)

اسی عبارت سے عبد الحلیم شرر کی ناول نگاری کا مقصد بھی واضح ہوجاتا ہے۔ وہ پژمردہ دلوں میں حوصلوں کی گرمی پیدا کرنا چاہتے تھے تاکہ قوم دنیاوی ترقی کے لیے عملی سرگرمیوں میں مصروف ہوجائے۔ شرر نے اس کے لیے گذشتہ رفعتوں اور عظمتوں کے تذکروں کا سہارا لیا۔ اسی طرز ناول کو انگریزی میں اسکاٹ نے رائج و مقبول کیا تھا۔ اسکاٹ کے علاوہ شرر پر بنگلہ ناولوں کا بھی اثر تھا۔ '' ملک العزیز ورجنا'' کی اشاعت سے پہلے ہی ۱۸۸۶ء میں انہوں نے بنکم چند چٹرجی کے ناول '' درگیش نندنی '' کا ترجمہ کیا تھا ظاہر

---

(۱) دنیائے افسانہ: پروفیسر عبدالقادر سروری ص ۱۶۵

(۲) بحوالہ داستان سے افسانے تک: وقار عظیم ص ۶۵

ہے کہ انہوں نے بنکم چند چٹرجی کے نمائندہ ناولوں کو ضرور پڑھا ہوگا۔ اس زمانے میں ہندوستان میں بنگلہ ناول نگاری معیاری نمونے پیش کر رہی تھی۔ شرؔر نے بنگلہ ناول کے فکر وفن کے معیار سے استفادہ کیا ہوگا۔

مرزا ہادی رسوؔا کی شخصیت جدید علوم وفنون سے پوری طرح آراستہ تھی۔ ان کے سامنے اردو میں ناول نگاری کی روایات موجود تھیں۔ چنانچہ شرؔر کے بعد انہیں کی شخصیت نے اردو ناول نگاری کی روایت کو نئے امکانات سے روشناس کیا۔ ان کے تین ناول بالخصوص قابلِ ذکر ہیں، ''افشائے راز''، ''اختری بیگم'' اور '' امراؤ جان ادا''۔ موخر الذکر ناول دراصل اردو ناول کے فکری اور فنی سرمایے کی قدر و قیمت میں اضافے کا سبب بن گیا۔ وقاؔر عظیم نے یہ رائے قائم کی ہے:

> '' رسوؔا نے فلسفیانہ فکر' نفسیاتی تجزیہ' ادبی اور شاعرانہ ذوق اور فنی حسنِ ترتیب کو یکجا کر کے 'امراؤ جان ادا' کو ناول نگاری کے فن میں بلندی' تعمق، ہمہ گیری، لطافت و نزاکت اور ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ تاثیر کی اقدار کا حامل بنایا اور اس طرح ناول نگاری کا فن پہلی مرتبہ اس عروج پر پہنچا جہاں فلسفے اور شاعری کی اعلیٰ قدریں پوری طرح ایک دوسرے کی ہم نوا اور ہم عناں نظر آتی ہیں۔''(۱)

عام طور پر ناقدین نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ ناول کے فن کا مکمل اور سب سے خوبصورت نمونہ' امراؤ جان ادا' ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا خیال ہے کہ جس طرح رچارڈسؔن کی ''پمیلا'' انگریزی ناول نگاری کا سنگ بنیاد ہے اسی طرح '' امراؤ جان ادا'' اردو ناول نگاری کا حرف اول ہے۔ اس لیے کہ ناول کے فن کو اتنے سلیقے اور اہتمام سے برتنے کی کامیاب کوشش اس سے پہلے نظر نہیں آتی۔ پیش رووٗں کے ناول فنی طور پر خام نمونے ہیں۔ مرزا ہادی رسوؔا کے بعد پریم چند، مرزا محمد سعیؔد، سجاد ظہیر، عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور کئی دوسرے ناول نگاروں نے اردو ناول نگاری کی روایات

---

(۱) داستان سے افسانے تک: وقارعظیم ص ۷۸۔۷۷

کو فکر و فن کے نئے افق میں پرواز کا سلیقہ بخشا ٹالسٹائی، تورگنیف، گورکی، آسکر وائیلڈ، ای۔ ایم فورسٹر، ڈی ایچ لارنس، جیمس جوائس، ورجینا وولف اور آلڈس ہکسلے اور دوسرے مغربی ناول نگاروں کی تصنیفات، اسالیب اور تخلیقی رجحانات مختلف وقتوں میں اردو ناول نگاری کو متاثر کرتے رہے۔ مارکس اور فرائڈ کے اشتراکی اور نفسیاتی نظریات سے بھی ہمارے ناول نگاروں نے براہ راست اثرات قبول کیے۔ بیسویں صدی کے صنعتی، تکنیکی اور سائنسی انقلاباتِ زمانہ نے بھی اردو ناول نگاری کی روایات پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ قومی اور بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والے تغیرات کو بھی تخلیقی شعور میں جذب کر کے ناولوں میں پیش کیا جانے لگا ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ ہمارے تمام ناول نگاروں نے مغربی نظریہ و خیال، میلان و رجحان سے روشنی تو ضرور حاصل کی لیکن ناول میں پیش کش کے لیے انہوں نے اپنی معاشرتی زندگی کے معاملات و مسائل ہی سے فنی تجربات اخذ کیے۔

ناول کا فن

ناول نگاری کافی دنوں تک اعتبار فن
سے محروم رہی لیکن بورژوا نظام کے عروج نے اس
کے آرٹ کی حصار بندی کی۔ ناول اور حقیقت
نگاری کے ضمن میں لکھتے ہوئے رالف فاکس
نے اس طرف بھی خاصی توجہ دی ہے۔
فن ناول نگاری کو موجودہ صورت و سیرت اور
ہیئت تک پہنچنے میں ارتقا کی کئی منازل سے
گزرنا پڑا ہے جن سے چشم پوشی نہیں کی
جاسکتی۔ ناول ایک نثری صنف ادب ہے جو
قصہ گوئی کے لیے مخصوص ہے اس لیے اس کی
بے شمار اصطلاحی تعریفیں ملتی ہیں۔ مختلف زبان و

ادب کے فنکاروں اور نقادوں نے اپنے اپنے طور پر ناول کے متعلق نظریات و خیالات کا اظہار کیا ہے اور اپنے آئینۂ خیال اور پیمانۂ افکار کے نتائج کے طور پر ناول کی تعریفیں بھی کی ہیں۔ یہ تعریفیں اتنی وافر، متضاد اور مختلف ہیں کہ تمام کا احاطہ اور تنقید و تجزیہ کرنا ایک مستقل موضوع ہے۔ اس لیے یہاں اجمالی طور پر اس صنف کی تعریف وتوصیف اور فنی و جمالیاتی انفرادیت کے تعین کی کوشش کی جائے گی۔ اس مقصد کے لیے ناول کی تعریف کے سلسلے میں اہم نقادوں کے افکار و آراء کو سامنے رکھتے ہوئے ناول کے جمالیاتی اقدار و معیار کا تحلیل و تجزیہ کیا جائے گا۔

ناول کا لفظ اطالوی زبان سے مشتق ہے۔ سب سے پہلے یہ لفظ چودہویں صدی عیسوی میں سامنے آیا۔ اس کی اصل Novella Storia ہے یہ اصطلاح تازہ کہانی کا مفہوم رکھتی تھی لیکن بعد میں ناول کا لفظ اس کہانی کے لیے مخصوص ہوگیا جو نثر میں لکھی گئی اور جس میں رومانی اثرات ملے۔ بوکیشیو (Boccaccio) کا ذکر کرتے ہوئے A.C.Rickett نے اٹلی کو ناول کا مولد و مسکن قرار دیا ہے۔☆ اب تک کی تاریخی تحقیق کے مطابق ناول کا سلسلۂ نسب اطالوی زبان کی مذکورہ بالا اصطلاح سے ملتا ہے۔ بوکیشیو (Boccaccio) کے بعد اس صنف کے ساتھ ساتھ یہ لفظ بھی دوسری زبانوں میں پہنچا اور رفتہ رفتہ نثر میں قصہ گوئی کی ایک مخصوص ماہیت اور نوعیت کو ناول کا اصطلاحی نام دیا گیا۔ بعد میں مختلف عہد اور مختلف زبانوں میں مختلف فنکاروں نے ناول کی مختلف تعریفیں کیں۔ ناول کی تعریف کرتے ہوئے Ralph Fox لکھتا ہے:

> " It is the great folk art of our civilization, the successor to the epic and the chanson de geste of our ancestors and it will continue to live."☆☆

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول ہماری تہذیبی زندگی کی وہ کہانوی صنف ہے جس کو آج

☆ A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. BY A.C.RICKETT. P.P. 105
☆☆ THE NOVIL AND THE PEOPLE. BY Ralph Fox p.p. 51

وہی اہمیت حاصل ہے جو کسی زمانے میں لوک کہانیوں کو حاصل تھی۔ رالف فاکس کی یہ تعریف ناول کی اہمیت اور قدر و قیمت کی طرف اشارہ کرتی ہے، اس کی صنفی ماہیت کی وضاحت نہیں کرتی۔ سرایفورایوانس (Sir Ifor Evans) نے اپنے طور پر ناول کی نسبتاً زیادہ واضح اور تفصیلی تعریف کی ہے:

"Thus the novel can be described as a narrative in prose, based on a story, in which the author may portray character, and the life of an age, and analyse sentiments and passions, and the reactions of men and women to their environment. This he may do with a setting either of his own times, or of the past. Further, begining with a setting in ordinary life he may use the novel for fantasy, or some portrayal of the supernatural."☆

ناول کی درج بالا تعریف بڑی وسعت رکھتی ہے۔ اس تعریف کے دائرے میں ناول کی تمام قسمیں آجاتی ہیں۔ یہ بات واضح کی جاچکی ہے کہ ناول کا فن اس مخصوص کہانوی ہیئت و ماہیت سے عبارت ہے جس نے کہانی کے پس پردہ سماجی شعور کی تنقید و ترجمانی زیادہ حقیقت پسندانہ انداز میں شروع کی۔ ناول کی سب سے بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ناول سماجی کش مکش اور طبقاتی آمیزش و آویزش کو زیادہ معروضیت اور حقیقت پسندی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں کہ داستان اور ناول کے فن کے درمیان ایک خط امتیاز ہے بلکہ یہی وہ بنیادی اور حقیقی معیار ہے جو فنی اور جمالیاتی سطح پر پست و بلند اور کامیاب و ناکامیاب ناول کے درمیان افتراق و امتیاز میں ممد و معاون ہے۔

ناول کے سلسلے میں سماجی حقیقت نگاری اور طبقاتی تصادم و آویزش کا بنیادی اور

☆ A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. By Sir Ifor Evance p.p. 149-50

حقیقی معیار اس لیے قرار دیا گیا کہ ان کا تعلق روحِ فن سے ہے یعنی یہ داخلی فنی پیمانہ ہے ـــــ خارجی سطح پر ناول کے دوسرے فنی اور جمالیاتی تقاضوں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جن کے دائرے میں کردار نگاری، واقعہ طرازی، پلاٹ وغیرہ آتے ہیں۔ لیکن فن کے صرف ان خارجی تقاضوں کی روشنی میں کسی بھی تخلیق کے متعلق حتمی اور قطعی فیصلہ بہر طور منصفانہ اور معروضی نہیں قرار دیا جاسکتا کہ کوئی بھی فن اپنی داخلی اور خارجی قدروں کی حد تک اس قدر ہم آہنگ و یک رنگ ہوتا ہے کہ دونوں کے مابین واضح خطِ امتیاز نہیں کھینچا جاسکتا ہے۔ یہ پھول اور خوشبو کے رشتے کی نوعیت ہے، جسم اور روح کا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنا تحصیل حاصل ہے۔ یہی حال فن کا ہے۔فن کا خارجی ڈھانچہ روح فن سے لباس اور جسم کا تعلق نہیں رکھتا بلکہ جسم اور روح کا تعلق رکھتا ہے۔ افسوس ناک بات یہ ہے کہ ہمارے بیشتر نقاد فن یا تو صرف فن کی داخلی اقدار کی روشنی میں فیصلہ صادر کرتے رہے ہیں یا صرف خارجی معیار کو سب کچھ سمجھتے رہے ہیں۔ مثال کے لیے ایک طرف ترقی پسند نقادوں کو رکھا جاسکتا ہے اور دوسری طرف کلیم الدین احمد کو ـــــ وہی تنقید معروضی، منصفانہ، حقیقت پسند اور متوازن قرار دی جائے گی جو فن کے خارجی اور داخلی اقدار و معیار کے اشتراک و مفاہمت اور احساسِ ہم سفری کو سامنے رکھے۔فن میں خارجی اور داخلی قدریں متوازی سطح پر چلتی ہیں لیکن فن کی یہ متوازی سطحیں ریاضی کی طرح ایک دوسرے سے کوئی بُعد اور فاصلہ نہیں رکھتیں بلکہ یہ لہریں متوازی ہونے کے باوجود اس حد تک ہم آہنگ و یک رنگ ہیں کہ یہ خوشبو اور گلاب، جسم اور روح سے مشابہہ ہیں۔ اس لیے کہ ہر تخلیق، ہر فن ، ادب اور آرٹ کا ہر نمونہ ایک زندہ مخلوق کی حیثیت رکھتا ہے اور کسی بھی زندہ مخلوق کا تصور نہ صرف جسم سے اور نہ صرف روح سے بلکہ ان دونوں کی ہم آہنگی اور یک رنگی سے کیا جاتا ہے۔

Engene Jonesco اپنے مضمون "The Problem of a Writer" میں لکھتا ہے:

"For work is a living being, or a live world,

and it is the fact of being this live- that is, true world, which is important."☆

ظاہر ہے کہ جب ہر فنی تخلیق ایک زندہ جاوید شخصیت سے عبارت ہے تو اس کے متعلق کوئی بھی فیصلہ روح یا جسم کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جا سکتا۔لیکن افسوس ناک بات یہ ہے کہ صرف اردو نقادوں کے یہاں یہ کمزوری نہیں ملتی بلکہ عالمی ادب کے ناقدین فن بھی اس کمزوری سے مبرا نہیں۔

ادب اور فن کے سلسلے میں اس حقیقت کے عرفان کے بعد اگر ناول کے معیار و اقدار کی تعیین کی جائے تو اس کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھنا ضروری ہے___ ناول کے فن کی تعریف کے سلسلے میں رالف فاکس اور سرایفور ایوانس کی رائے پیش کی جا چکی ہے۔ اب کچھ دوسرے نقادوں اور ادیبوں کی رائے ملاحظہ فرمائیں۔ ڈینیل ڈفو کے نزدیک ناول کے فن کے لیے دو اجزا کا ہونا لازمی ہے یعنی حقیقت نگاری اور اخلاقی نقطۂ نظر۔ سید علی عباس حسینی نے اپنی تصنیف ''ناول کی تاریخ اور تنقید'' میں ڈینیل ڈیفو کا یہ قول نقل کیا ہے:

> ''قصہ بنا کر پیش کرنا بہت ہی بڑا جرم ہے، یہ اس طرح کی دروغ بافی ہے جو دل میں ایک بہت بڑا سوراخ کر دیتی ہے جس کے ذریعے جھوٹ آہستہ آہستہ داخل ہو کر ایک عادت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔'' (۱)

اس کے برعکس فیلڈنگ ناول کو منثور طربیہ کہانی کہتا ہے۔ اُس کی اِس تعریف سے رچرڈسن کے نظریۂ فن کی تکذیب و تردید ہو جاتی ہے کہ ناول اخلاق اور نیکی کی ترویج کرتا ہے کیونکہ فیلڈنگ کے نزدیک یہ ایک نثری طربیہ کہانی سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا اور اس طرح فیلڈنگ کی رائے کو صحیح مان لیا جائے تو ناول کا فن تفریحِ طبع اور تفننِ مزاج کے محدود دائروں میں اسیر ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ناول کی یہ تعریف ایک ایسا لباس ہے جو ناول کے جسم پر بہت تنگ ہے۔اسی عہد میں اسمولٹ نے بھی ناول کی صنفی تعریف و توصیف کی

☆ ORIENT Quarterly

(۱) بحوالہ ناول کی تاریخ اور تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۲۷

ہے۔ اس کا خیال ہے:

''ناول ایک پھیلی ہوئی بڑی تصویر ہے، جس میں ایک مقررہ پلاٹ کے واضح کرنے کے لیے زندگی کے کردار مختلف جماعتوں کے ساتھ رکھ کر مختلف پہلوؤں سے دکھائے جاتے ہیں۔''(۱)

لیکن اس تعریف میں نقص یہ ہے کہ یہ ناول کے فن میں صرف کردار اور پلاٹ کو اہمیت دیتی ہے اور ظاہر ہے کہ ناول کا فن نہ صرف پلاٹ، نہ صرف کردار سے عبارت ہے۔ دوسرا بڑا نقص اس تعریف کا یہ ہے کہ اس میں پلاٹ کو بنیادی حیثیت دی گئی ہے اور کردار کو ضمنی۔ حالانکہ پلاٹ اور کردار میں سے کسی ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دی جاسکتی۔ کردار اور پلاٹ کی فنی خصوصیات سے اگلی سطور میں بحث کی جائے گی۔ یہاں صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ناول کے فن کو ان دونوں خصوصیات تک محدود و مقید کرنا ایک بڑی لغزش ہے۔ وکٹورین عہد کے مصنف اسٹونسن نے ناول کی تعریف اس طرح کی ہے:

''ناول ایک ایسی نقل نہیں کہ اس کا فیصلہ اصل پر رکھ کر کیا جائے، بلکہ وہ زندگی کے کسی خاص پہلو یا نقطۂ نظر کی وضاحت ہے اور اس کی فنا و بقا اسی وضاحت کی اہمیت پر مبنی ہے۔ ایک اچھا لکھا ہوا ناول اپنے مقصد و غرض کو اپنے ہر باب، ہر صفحے، اور جملے سے پکارتا اور دہراتا ہے۔''(۲)

اس میں اختصار و ایجاز پر زیادہ زور دیا گیا ہے لیکن وہ اس بات کو فراموش کر گیا کہ ناول کا فن زیادہ وسیع کینوس رکھتا ہے۔ یہ مختصر افسانے کی طرح زندگی کے صرف ایک پہلو، گوشے، نظریۂ خیال، مقصد وغیرہ کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ ناول بہر طور سماجی کشمکش اور طبقاتی انتشار و اختلال کو زیادہ وسیع اور متنوع سطح پر پیش کرتا ہے۔ اگر اسٹونسن کی اس تعریف کو صحیح مان لیا جائے تو عالمی ادب کے بے شمار بڑے ناول غیر معیاری سمجھے جائیں گے۔ لیکن اسٹونسن اس لیے قابل معافی ہے کہ اس کے عہد تک ناول کا فن تخلیقی جہت

---

(۱) بحوالہ ناول کی تاریخ اور تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۲۷

(۲) بحوالہ ناول کی تاریخ اور تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۲۸

میں وہ تنوع، بوقلمونی، رنگا رنگی اور وسعت و بے پایانی حاصل نہیں کر سکا تھا جو اس کے بعد کے عہد میں حاصل ہوئی۔ عہد وکٹوریہ تک ناول نگار رومانویت کی فضا سے دامن نہیں بچا سکے تھے۔ بعد کے ناول نگاروں نے سائنسی تہذیب اور فلسفیانہ تجزیۂ زندگی کے نتیجے میں زیادہ بلند اور ہمہ گیر سطح و جہت پر تخلیقی شعور کے لیے راہیں ہموار کیں اور ناول کا فن سماجی زندگی اور تہذیبی حسیت کا ترجمان بنا۔ انگریزی کی مصنفہ کلارا ریوز نے نسبتاً ناول کی زیادہ بہتر تعریف کی ہے۔ وہ لکھتی ہے:

''ناول اس زمانے کی زندگی اور معاشرے کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔''(۱)

یعنی ناول اپنی عصری زندگی اور معاشرہ کی سچی پیش کش کا نام ہے۔ ایملی زولا ناول کی تعریف اس انداز میں کرتا ہے:

''ناول خیالات انسانی کا تجزیہ ہے اور ان کے مظاہر کا ایک ریکارڈ''(۲)

بہ الفاظ دیگر ناول نگار انسانی تجربات و احساسات کے تجزیے اور ان کے مظاہر و آثار کی دستاویز پیش کرتا ہے۔ ایملی زولا فرانسیسی ناول نگار ہے۔ اس کی یہ رائے مبہم اور بے حد بے معنی ہے۔ ایک دوسرا فرانسیسی مصنف فورٹیر (Faiortier) کی رائے ناول کے فن کے سلسلے میں یہ ہے کہ ناول کی کہانی اور اس کے کرداروں کی سیرت و شخصیت کو ہماری عصری زندگی کا جیتا جاگتا نمونہ ہونا چاہئے۔ یہ تعریف اس حد تک غنیمت ہے کہ اس میں عصری زندگی ہے اور سماجی نظام کی اہمیت کا اعتراف ہے۔ حالانکہ ناول کا نقاد ہارٹن ناول کے لیے صرف پلاٹ کو اہمیت دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پلاٹ سے کسی ناول کے وجود کا اثبات ممکن نہیں دوسری طرف اس تعریف میں ایک منطقی کج بنی یہ بھی ہے کہ پلاٹ دوسرے کہانوی اصناف کے لیے بھی ناگزیر ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر صرف پلاٹ کی بنیاد پر ناول اور دوسرے اصناف قصہ گوئی میں امتیاز کی کوئی بھی کوشش مثبت نتائج کی حامل نہیں ہوسکتی۔ سر والٹر ریلے نے اپنی تصنیف "The Englis Novel" میں ناول کی نسبتاً

(۱) و (۲) بحوالہ ناول کی تاریخ و تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۲۹

زیادہ بہتر تعریف کی ہے ۔ وہ ناول کے لیے حقیقت نگاری اور عصری زندگی سے موضوع کے انتخاب کو لازمی قرار دیتا ہے ۔ اس میں گرچہ اختصار و ایجاز کی وجہ سے جامعیت و معنویت کی بے حد کمی ہے۔ لیکن یہ تعریف بہر طور ناول کی روح کی نشاندہی کرتی ہے۔ ناول کی تعریف کے سلسلے میں پروفیسر بیکر کی رائے کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کی رائے ملاحظہ ہو:

> ''ناول نثری قصے کے ذریعے انسانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ و جذباتی نظریۂ حیات کے ایک فلسفیانہ سائنٹفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔ قصے کی کوئی کتاب اس وقت تک ناول نہ کہلائے گی جب تک وہ نثر میں نہ ہو، حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس کے مانند کوئی چیز نہ ہو، اور ایک خاص ذہنی رجحان (نقطۂ نظر) کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یک رنگی و ربط نہ موجود ہو۔''(۱)

پروفیسر بیکر کی رائے پر تبصرہ کرتے ہوئے علی عباس حسینی نے جن خصوصیات کی نشاندہی کی ہے یعنی ناول ایک قصہ ہو جو نثر میں زندگی کی عکاسی تنظیم و تسلسل کے ساتھ کرے، یہ تعریف ناول کے فن کی بڑی حد تک مناسب توضیح کرتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ بیکر نے تفصیلی طور پر ناول کے فنی معیار و اقدار کی وضاحت نہیں کی ہے لیکن قصہ گوئی، زبان و بیان، تنظیم و تسلسل اور زندگی کی تصویر یہ الفاظ دیگر سماجی آئینہ سامانی کی شرط لگا کر ناول کے فن کو دوسرے اصناف قصہ گوئی سے ممیز کر دیا ہے۔ آرنلڈ بینٹ اسی بنیاد پر ناول کے فن کی پُر زور حمایت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ ذریعۂ اظہار اور فنی اقدار کی روشنی میں ناول جس درجہ و مقام و مرتبہ کا حامل ہو لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی کی تعبیر و تشریح اور تبصرہ و تنقید کے لیے قصہ گوئی کی اس سے بہتر کوئی دوسری صنف نہیں۔

ناول کی تعریف و توصیف کے سلسلے میں اردو ناقدین کے یہاں بھی مختلف اور متنوع رائیں ملتی ہیں۔ ان ہی میں سے چند کا جائزہ یہاں پیش کیا جاتا ہے۔ سہیل بخاری

---

(۱) بحوالہ ناول کی تاریخ و تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۳۲

لکھتے ہیں:

''ناول اس نثری قصے کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص نقطۂ نظر کے تحت زندگی کی حقیقی و واقعی عکاسی کی گئی ہو۔ شیکسپیئر تو زندگی کو ڈراما کہتا ہے لیکن ہمارے نزدیک حیات ارضی ایک مہتم بالشان ناول ہے جس کا مرکزی کردار انسانیت ہے۔ اب اگر ہم اس ناول کا مطالعہ کرنا چاہیں تو ہمیں اپنی تمام تر توجہ اسی مرکزی کردار پر صرف کرنا ہوگی۔ کائنات کو ہم محض اس نظر سے دیکھیں گے کہ اس نے انسانیت کے بنانے یا بگاڑنے میں کہاں تک حصہ لیا ہے ــــــ مختلف افراد کی زندگیاں اپنی جگہ کوئی حقیقت نہیں رکھتیں۔ یہ تو عالم انسانیت کے مرکزی قصے کے ضمنی پلاٹ ہیں ۔ ناول انہیں افراد کی زندگیاں پیش کرتا ہے اس لیے ہمارا مرکز توجہ ایک شخص (مرکزی شخص قصہ) اور اس کے واسطے سے اس کا ماحول یا معاشرہ ہوتا ہے۔ جس طرح کائنات سے الگ انسانیت کا تصور ناممکن ہے' بالکل اسی طرح مخصوص ماحول یا معاشرے سے جدا ہو کر انفرادی زندگی کے کوئی معنی نہیں رہ جاتے۔ اس لیے ہمیں ان واقعات کا مطالعہ بھی ناگزیر ہے جو اس سے اثر پذیر بھی ہوئے اور اس پر اثر انداز بھی اور اس طرح ناول انسان کی باطنی اور خارجی زندگی کے تصادم کا ایک مسلسل نثری قصہ ہے جو قدیم افسانوں کی بہ نسبت ہماری زندگی سے زیادہ قریب ہوتا ہے۔'' (۱)

سہیل بخاری کی یہ تعریف مبہم، پیچیدہ اور غیر واضح ہے اس لیے کہ انہوں نے ناول کی تعریف کی بجائے ناول کے فنی اقدار کی روشنی میں اس کی صنفی حیثیت کی تعیین کی کوشش کی ہے اور اس میں بھی وہ ناول کے کردار ہی پر تمام توجہ صرف کرنے کی بات کرتے ہیں اور اس کے واسطے سے ماحول' معاشرہ اور واقعات کو اہمیت دیتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ناول کے فنی اقدار و معیار کا معروضی شعور نہیں رکھتے۔ یہی نہیں مندرجہ بالا اقتباس کا آخری جملہ بھی بے حد عمومیت کا شکار ہے۔ ان کا یہ کہنا ــــــ ''ناول انسان کی

(۱) اردو ناول نگاری: سہیل بخاری ص ۱۱

باطنی اور خارجی زندگی کے تصادم کا ایک مسلسل نثری قصہ ہے جو قدیم افسانوں کی بہ نسبت ہماری زندگی سے زیادہ قریب ہوتا ہے'' ـــــ سطحیت اور عمومیت کا اظہار ہے۔ کوئی بھی قصہ ایسا نہیں ہوتا جو انسان کی باطنی و خارجی زندگی کے تصادم سے بے نیاز ہو۔ دوسری بات قدیم افسانے بھی اپنے عصری پس منظر میں اُس عہد کی زندگی سے قریب تر رہے تھے کہ اپنی عصری حسیت اور شعور کے ترجمان تھے۔ در اصل سہیلؔ بخاری کی رائے بھی صرف ہیئت اور سانچے تک محدود ہے، روح فن سے اس کو تعلق نہیں ہے اور جیسا کہ عرض کیا گیا' یہ لغزش تنقید کی دنیا میں ایک روایت بن گئی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ناول نثر میں کہانی کی وہ صنف ہے جو عصری زندگی کی سماجی حسیت، تہذیبی شعور اور تمدنی اسباب وعوامل کو تنظیم و تسلسل کے ساتھ فنی اور جمالیاتی طور پر پیش کرتی ہے۔ احتشام حسین ''اردو ناول اور سماجی شعور'' کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے تحریر فرماتے ہیں:

> '' تاریخ کو پیش نظر رکھ کر دیکھا جائے تو ناول ایک صنف کی حیثیت سے عہد سرمایہ داری کی پیداوار ہے جب فرد اور سماج کی کش مکش بڑھی' جاگیر داری دور کی قدروں کے متعلق شک کا اظہار کیا جانے لگا اور جب سائنس نے عقاید اور روایات کی پرکھ پر آمادہ کیا' اُس وقت انسان اور اُس کے مسائل کو بہت سے پہلوؤں سے دیکھنے کی ضرورت محسوس کی گئی' گویا ناول ایک پیچیدہ سماج کا مظہر ہے۔ اٹھارہویں صدی سے یورپ میں ناول نے شاعری اور ڈرامے سے اہم ادبی اصناف کو نیچا دکھا کر یا کم سے اُن کی اونچی مسندوں سے انہیں ہٹا کر سب سے اہم ادبی فارم کی حیثیت اختیار کر لی اور ہر قسم کے سنجیدہ' فلسفیانہ' فکری اور گہرے خیالات کے اظہار کے لیے اس صنفِ ادب سے کام کیا جانے لگا۔'' (۱)

آل احمد سرورؔ نے کوئی نئی بات نہیں کہی ہے۔ وہ لاشعوری طور پر جمالیاتی اقدار کی نشاندہی کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

---

(۱) ذوق ادب اور شعور: احتشام حسین ص ۳۳

''قصہ گوئی انسانیت کی ابتدا سے ملتی ہے مگر ناول مہذب انسانوں کی ایجاد ہے۔ سرمایہ داروں نے افراد سے دلچسپی پیدا کی اور اس دلچسپی نے ناول کو جنم دیا۔'' (۱)

مسیح الزماں نے ناول کی باضابطہ تعریف تو نہیں کی ہے لیکن ناول کی تکنیک سے بحث کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

'' ناول میں انسان کی معاشرتی زندگی کی تصویر پیش کی جاتی ہے یہ تصویر واقعات، حالات، افکار کے میل جول سے اس طرح مرتب کی جاتی ہے کہ اس سے پڑھنے والے پر زندگی کا وہ نظریہ یا وہ تصور واضح ہوجائے جو ناول نگار کے ذہن میں ہے۔ ناول نگار انسانوں کی زندگی کو دیکھتا ہے، وہ اس زندگی کی جو تصویر پیش کرتا ہے وہ اپنی جگہ سچی اور اصل ہونے کے ساتھ ساتھ مجموعی حیثیت سے ایسی ہوتی ہے کہ پڑھنے والے پر ایک خاص اثر چھوڑ جاتی ہے۔'' (۲)

قمر رئیس ناول کی صنفی حیثیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'' ناول اپنی موجودہ فنی اور صنفی ہیئت میں صنعتی دور کی تخلیق ہے۔ یورپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد جب علم وفن کی روشنی پھیلی، سائنسی ترقی ہوئی، مادی وسائل بدلے اور ایک نظام زندگی وجود میں آیا جس میں فرد یا عام انسان کی شخصیت، صلاحیت اور قوت نمایاں ہوئی تو اس کی تفسیر و ترجمانی کے لیے ادب میں ناول جیسی صنف پیدا ہوئی۔ یہ نئی سائنس، صنعتی اور سرمایہ دارانہ معاشرت اپنی ساری کش مکش اور ہماہمی کے ساتھ جوں جوں ترقی کرتی گئی ناول کے فن میں نکھار آتا گیا۔ بقول رالف فاکس ناول عہد جدید کا رزمیہ ہے جس میں فرد سوسائٹی اور نیچر کے خلاف برسر پیکار نظر آتا ہے۔ یہ صنفِ ادب ایک ایسے ہی معاشرہ میں نشو و نما پاسکتی ہے

---

(۱) تنقیدی اشارے : آل احمد سرور ص ۱۵

(۲) معیار و میزان : ڈاکٹر مسیح الزماں ص ۱۱۷

جہاں فرد اور سوسائٹی کے درمیان توازن اٹھ گیا ہو اور جس میں انسان اپنے ہم جنسوں اور نیچر سے نبرد آزما ہو۔" (۱)

ان کا یہ خیال رالف فاکس کے درج ذیل افکار سے متاثر ہے جس کا اعتراف انہوں نے کیا ہے:

"It is the main argument of this essay that the novel is the most important gift of bourgeois, or capitalist, civilization to the world's imaginative culture. The novel is its great adventure, its discovery of man. It may be objected that capitalism has also given us the cinema, and this is trues, but only in a technical sense, for it has proved so far unable to devalop it as an art. The drama, music, painting and sculpture have all been developed by modern society, either for better or for worse, but all these arts had already gone through a long period of growth, as long almost as civilization itself, and their main problems were solved. With the novel, only one problem, the simplest one of all, that of telling a story, had been solved by the past." ☆

---

(۱) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ: قمر رئیس ص ۵۴۵

☆ The Novel and the people By Ralf Fox. p.p. 82-83

وقار عظیم داستانوں کا جائزہ لیتے ہوئے فنِ ناول نگاری کا سراغ لگاتے ہیں اور اس خیال کا اظہار کرتے ہیں:

”زمانے نے ادیب اور فن کار سے کہانی کی ایک ایسی صنف کا تقاضا کیا تھا جو رومان کی رنگینیوں کے بجائے زندگی کی سادہ اور پر پیچ حقیقتوں کی حامل ہو—— ایک ایسی صنف جس میں فن کار کے تخیل اور تصور کی جدت پسندی نہیں بلکہ تفکر کی گہرائی شامل ہو' جس میں انسان زندگی کی تلخیوں سے گھبرا کر ایک ان دیکھی دنیا کی سیر کرنے کی جگہ اس کی کش مکش سے دو چار اور نبرد آزما ہو، جہاں اسے زندگی سے فرار کی نہیں، اس سے الجھنے اور اس کی الجھنوں کو سلجھانے کی تعلیم ملے—— جہاں فن کار محض مصور نہیں، مبصر، نقاد اور معلم کے فرائض اور منصب پورے کرنے کی خدمت انجام دے، جہاں جذبات اور احساسات پر فن کی منطق حاوی اور غالب نظر آئے۔ زمانے کی اسی طلب اور تقاضے نے ناول کی تخلیق کی اور آہستہ آہستہ اس نے داستان کی جگہ لے لی۔“ (۱)

مختصر یہ کہ ناول کے فن نے داستان کی بنیاد پر اپنی انفرادیت کی تعیین کی اور بدلتے ہوئے سماجی نظام و اقدار کی ترجمانی و آئینہ داری کی خدمت اپنے ذمہ لی اور ناول بتدریج فنی پختگی اور ارتقائی منازل سے گذرا۔

ناول قصہ کہنے کا فن ہے، فن کی حیثیت سے اس کی کچھ خصوصیات ہیں، کچھ جمالیاتی اقدار اور کچھ فنی تقاضے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں بھی ابتدا، وسط اور انتہا کی منزل آتی ہے کہ یہ فن بھی انسان کی زندگی کا ترجمان و نقاد ہے اور انسان ہی کی طرح ابتدا، ارتقا اور انتہا کے پہلو رکھتا ہے۔ ناول کے فنی تقاضے اور جمالیاتی اقدار کے سلسلے میں ناقدین فن کے یہاں اختلاف رائے ہے۔ اس سلسلے میں گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی نے اپنے مضمون ”ناول فنی نقطۂ نظر سے“ میں جن قدروں کو اہمیت دی ہے۔ ان کی تفصیل کا یہ اجمالی نتیجہ سامنے آتا ہے۔ (۱) پلاٹ (۲) کردار نگاری

---

(۱) داستان سے افسانے تک: وقار عظیم ص ۱۳۔۱۲

(۳) واقعہ طرازی (۴) ماحول (۵) بیانیہ انداز (۶) فضا بندی (۷) اسلوب (۸) نصب العین۔

ابو اللیث صدیقی نے ناول کی جن فنی قدروں کا ذکر کیا ہے وہ ساری کی ساری ناول نگاری کے فن کی بہت اہم قدریں ہیں لیکن ان کے علاوہ بھی ناول کے کچھ اور فنی تقاضے ہیں جن کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ سید علی عباس حسینی ناول کے عناصر ترکیبی میں پلاٹ، کردار، مکالمہ، مناظر، زمان ومکان، نظریۂ حیات اور اسلوب بیان کو شمار کرتے ہیں۔(۱) ڈاکٹر مسیح الزماں نے ناول کی جن جمالیاتی قدروں کا ذکر کیا ہے (۲) وہ بھی اہم ہیں لیکن یہ اصول بھی مکمل نہیں۔ ان میں بعض قدروں کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی نے اپنی مشترکہ تصنیف ''ناول کیا ہے'' ناول کے عناصر کے لیے ان قدروں کو ضروری قرار دیا ہے۔ قصہ پن، پلاٹ، کردار نگاری، قصہ، ماحول، مکالمہ، انداز بیان، جذبات نگاری، فلسفۂ حیات، زبان، تکنیک یا فنکاری۔ یہ رائے ناول نگاری کے فن کے سلسلے میں زیادہ وسعت نظر رکھتی ہے اور زیادہ معروضی ہے لیکن اس میں خلط مبحث اور ابہام کا احساس ہوتا ہے۔ مریم ایلوٹ نے ناول کی فنی قدروں کا جائزہ اس طرح لیا ہے، اس کی رائے ملاحظہ ہو:

" How small a part 'story' plays in comparision with other elements in his craft appears in the subsequent discussion; the 'finer growths' are investigated under these general headings and sub-headings:

(i) Structural Problems

Unity and Coherence

Plot and Story

(۱) ناول کی تاریخ اور تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۵۷

(۲) معیار و میزان: ڈاکٹر مسیح الزماں ص ۱۲۰

The Time-factor

(ii) Narrative Technique

(iii) Characterization

(iv) Dialogue

(v) Background

(vi) Style." ☆

ان تمام مختلف افکار و آرا کو سامنے رکھ کر ناول کی فنی قدروں کی تعیین زیادہ بہتر طور پر اس طرح کی جاسکتی ہے ـــــ (۱) قصہ گوئی (۲) دلچسپی کا عنصر (۳)واقعہ طرازی (۴) کردار نگاری (۵) ماحول (۶) منظر نگاری (۷) جذبات نگاری (۸) نصب العین (۹) مکالمہ (۱۰) پس منظر (۱۱) پلاٹ (۱۲) اسلوب ـــــ ناول کی فنی قدروں میں ان تمام عناصر کی متوازن و معتدل ہم آہنگی اور یک رنگی ناگزیر ہے۔ اب انفرادی طور پر ناول کے عناصر ترکیبی کے ہر پہلو کا تنقیدی جائزہ لیا جائے گا۔

۱۔ **قصہ گوئی:** ناول کے لیے کسی نہ کسی قصہ کا ہونا ضروری ہے۔ کسی کہانی یا قصہ کے بغیر ناول کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ اس کی سماجی حیثیت و نوعیت قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور وہ زندگی کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ فورسٹر کی رائے ''قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔''(۱) اظہار حقیقت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ قصے کے بغیر ناول کا تصور نہیں ہوسکتا۔(۲) مسیح الزماں ، سیدعلی عباس حسینی اور سہیل بخاری نے ناول کے اجزائے ترکیبی میں قصہ گوئی کا ذکر نہیں کیا ہے حالاں کہ ناول کے فن کی یہ اساسی قدر ہے لیکن واقعات اور کردار کا ذکر کرتے ہوئے بلا واسطہ طور پر مذکورہ نقادوں نے قصہ گوئی کے وجود کا اقرار کیا ہے۔ ابو اللیث صدیقی نے بھی قصہ گوئی کو بنیادی قدر کی حیثیت سے نہیں دیکھا ہے بلکہ پلاٹ ہی کا ایک حصہ قرار دیا ہے۔ علی عباس حسینی، سہیل بخاری، ابو اللیث صدیقی اور مسیح الزماں اس مغالطے کا شکار ہوئے ہیں کہ قصہ اور

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL. By Mariam Allott p.p. 161

(۱) اور (۲) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، محمد نورالحسن ہاشمی ص ۱۶

پلاٹ ایک ہی مفہوم کے امین ہیں حالانکہ ان دونوں میں بڑا فرق ہے۔ قصہ یا کہانی پلاٹ کا ایک جزو ہوتے ہوئے بھی انفرادی حیثیت کا حامل ہے اور ناول کے فن کی یہ بنیادی قدر ہے۔ ابو اللیث صدیقی تو قصے کو پلاٹ اور واقعات سے خلط ملط کرتے ہیں۔(۱) حالانکہ قصہ، واقعات اور پلاٹ تینوں مختلف قدریں ہیں۔ قصہ مختلف واقعات کے ارتقائی سلسلہ کا نتیجہ ہے ۔ اس لیے قصہ کو ایک الگ فنی قدر کی حیثیت حاصل ہے جو ای ایم فورسٹر کے الفاظ میں'' ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔'' میریم ایلوٹ نے بھی شکوہ کیا ہے کہ عموماً ناول نگاروں نے ان دونوں عناصر (پلاٹ اور قصہ) کی وضاحت سے گریز کیا ہے اور اس کی کچھ ذمہ داری اس نے اٹھارہویں صدی کے نو کلاسیکیت پسندوں پر بھی عاید کی ہے۔

۲۔ **دلچسپی کا عنصر :** ناول کے قصے میں دلچسپی کے عنصر کا ہونا ضروری ہے۔ چونکہ دلچسپی کے عنصر کی تخلیق مختلف طریقوں سے کی جاسکتی ہے اس لیے یہاں اس کو ایک الگ قدر کی حیثیت دی گئی ہے۔ ناول نگار اور قاری کے درمیان یہی بنیادی رشتہ ہے۔ ناول میں جس حد تک دلچسپی کے عنصر کی کمی ہوگی اس حد تک ناول ناکامیاب رہے گا۔ انسانی مزاج میں تجسس کا عنصر جبلی طور پر موجود ہے اور چوں کہ ناول کا فن انسانی زندگی کی بلندیوں، پہنائیوں اور گہرائیوں کو قصے کے اسلوب میں خوبصورتی سے پیش کرنے کا فن ہے اس لیے اس کے قصے میں تجسس کی لہر موجزن ہوتی ہے۔ ناول نگار کا سب سے اہم کام یہ ہے کہ وہ قصے کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنائے۔ قصہ میں دلچسپی کا عنصر واقعات کی ترتیب و تنظیم اور فطری پیش کش اور انداز بیان کی جامعیت پر منحصر ہے۔ ناول میں جب دلچسپی کا عنصر رہے گا تو سامع یا قاری کا انہماک و ارتکاز لمحہ بھر کے لیے بھی منحرف نہیں ہوگا اور واقعاتی نشیب و فراز میں وہ پوری طرح مبتلا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ گوئی کی صنف کے طور پر ناول کے فن میں دلچسپی کے عنصر کو انفرادی قدر کی حیثیت دی گئی ہے۔ تمام نقادوں نے غیر واضح طور پر ہی سہی ناول کی اس جمالیاتی قدر کا اقرار کیا ہے۔

۳۔ **واقعہ طرازی :** واقعہ طرازی ناول کی فنی قدروں میں بڑی اہمیت

---

(۱) بحوالہ نگار پاکستان، کراچی سالنامہ ۱۹۶۶ ص ۵۴

رکھتی ہے۔ قصہ واقعات کے ارتقائی سلسلے کا نتیجہ ہوتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ مختلف واقعات کے اجتماع ہی سے قصے کی تخلیق و تکمیل ہوتی ہے۔ اس لیے واقعہ طرازی بڑی پختہ فنکاری اور معتبر تخلیقی شعور کی طالب ہے۔ ناول نگار واقعہ نگاری نہیں کرتا بلکہ واقعہ طرازی کرتا ہے اور اس لیے واقعہ نگاری کی اصلاح پر واقعہ طرازی کو ترجیح دی گئی ہے۔ واقعہ طرازی کی پہلی شرط ہے کہ اس کو فطری سماجی زندگی کا آئینہ دار اور روزمرہ کی زندگی کا عکاس بنایا جائے۔ اگر واقعہ طرازی نیچرل یا فطری نہیں ہوئی تو اس کا اثر دلچسپی کے عنصر، قصہ اور کردار نگاری پر پڑے گا اور اس طرح ناول کا پورا فن منفی طور پر متاثر ہوجائے گا۔ اس لیے ناول نگار کو واقعہ طرازی کے لیے زبردست تخلیقی شعور سے کام لینا پڑتا ہے۔ اسی گفتگو سے واقعہ طرازی کی یہ صفت بھی سامنے آتی ہے کہ اس میں تنظیم، تسلسل اور ارتقا ہونا چاہئے۔ ناول نگار اگر واقعات میں تنظیم و تسلسل، ربط و تعلق اور تغیر و ارتقا اس طرح پیدا نہ کرسکا تو قاری کی دلچسپی سے محروم ہوجائے گا۔ قصہ کی اثر انگیز پیش کش کے لیے واقعات کے انتخاب، ان کے باہمی ارتباط، ان کے آغاز و وسط اور انجام کی آرائش کے مرحلوں میں ناول نگار کو نہایت خوبصورت ہنرمندی اور خوش سلیقگی سے کام لینا پڑتا ہے۔ ناول نگار واقعات کو محض رسمی طور پر ایک دوسرے سے متعلق نہیں کردیتا بلکہ وہ واقعات کا انتخاب کرتا ہے۔ انتخابِ واقعات کا مرحلہ بھی بہت کٹھن ہے ۔منتخب واقعات کی پیش کش سے ترتیب و تنظیم، ربط و تسلسل کی صفت پیدا ہوگی ورنہ واقعات کی بہتات سے اکتاہٹ اور بیزاری کا ماحول پیدا ہوگا ۔سہیل بخاری نے انتخاب واقعات کو بڑی اہمیت دی ہے۔(۱) محمد احسن فاروقی اور محمد نورالحسن ہاشمی نے قصے اور واقعہ طرازی میں کوئی فرق محسوس نہیں کیا ہے۔ وہ دونوں کو ایک ہی سمجھتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ انتخاب واقعات پر غیر شعوری انداز میں زور بھی دیتے ہیں۔(۲) بہرکیف، انتخاب واقعات پر ہر نقاد نے زور دیا ہے۔ اس لیے کہ اس کے بغیر کہانی میں دلچسپی کا عنصر اور قصے میں تاثر کی کمی رہ جائے گی اور ناول

---

(۱) اردو ناول نگاری: سہیل بخاری ص ۱۸۔۱۷

(۲) ناول کیا ہے: محمد حسن فاروقی محمد نورالحسن ہاشمی ص۱۸۔۱۷

ناکامیاب ہوجائے گا۔ سید علی عباس حسینی نے غیر شعوری طور پر قصہ گوئی، دلچسپی، اور واقعہ طرازی اور پلاٹ کو الگ الگ قدروں کی حیثیت میں تحریر کیا ہے لیکن شعوری سطح پر وہ ان قدروں کی انفرادیت کی تعیین سے قاصر رہے ہیں۔(۱) محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی قصے کی تعریف کرتے ہوئے دلچسپی کا عنصر اور واقعہ طرازی کا غیر شعوری ذکر بھی کرتے ہیں جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ قصہ گوئی، دلچسپی کا عنصر اور واقعہ طرازی مختلف چیزیں ہیں۔ لیکن مذکورہ مصنفین ان تینوں کو تقریباً مترادف سمجھتے ہیں۔(۲) بہر کیف واقعہ طرازی کے لیے ترتیب و تسلسل، انتخاب اور ارتقا ضروری ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اسے فطری اور ارضی ہونا چاہئے تاکہ وہ اجنبی معلوم نہ ہو اگر ناول نگار واقعہ طرازی کے تینوں صفتوں پر قدرت حاصل کر لے تو اس کو کامیابی یقینی حاصل ہوجاتی ہے۔ واقعہ طرازی کا اثر کردار نگاری پر بھی پڑتا ہے جب واقعات میں ترتیب و تسلسل اور تیزی ہو تو کرداروں کی شخصیت اور سیرت کا اظہار ہوتا ہے اور ان کی انفرادی و امتیازی خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ غرض یہ کہ واقعہ طرازی تخلیقی شعور کی یکسوئی' وسعت اور تنوع کی متقاضی ہے اور اس لیے یہ کار مشکل ہے۔

۴۔ **کردار نگاری:** کردار نگاری ناول کے فن کی بہت ہی بنیادی اور اہم قدر ہے۔ عام طور پر قصوں میں دو طرح کے کردار آتے ہیں، کچھ بڑے اور کچھ چھوٹے بڑے کرداروں میں ہیرو، ہیروئن اور ویلین کا کردار شامل ہے۔ ان کرداروں کے علاوہ دوسرے کردار چھوٹے کرداروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ہیرو اور ہیروئن کا کردار زندگی کی صالح، تعمیری، انسانی اور اعلیٰ قدروں کی نمائندگی کرتا ہے اور ویلین کا کردار زندگی کے تخریبی، غیر صحت مند اور منفی پہلوؤں کا ترجمان ہوتا ہے۔ ان دونوں کرداروں کے تصادم اور ٹکراؤ سے واقعے سامنے آتے ہیں اور قصہ آگے بڑھتا ہے۔ اس لیے کردار نگاری بڑا مشکل فن ہے کہ یہ واقعہ طرازی کو بھی متاثر کرتا ہے اور قصہ گوئی کو بھی۔ چھوٹے چھوٹے

---

(۱) ناول کی تاریخ اور تنقید : سید علی عباس حسینی ص ۵۸۔۵۷

(۲) ناول کیا ہے : محمد احسن فاروقی، محمد نور الحسن فاروقی ص ۱۷

کردار عام طور پر بڑے کردار کی شخصیت و سیرت اور نفسیات و فطرت کو اجاگر اور منور کرنے کے لیے لائے جاتے ہیں چونکہ کردار کے سہارے واقعات کی تخلیق ہوتی ہے اور قصہ ارتقائی منزلیں طے کرتا ہے اس لیے کردار نگاری ہنر مند فنکارانہ شعور کے بغیر کامیاب نہیں ہوسکتی۔ ان کی کئی شرطیں ہیں جن میں پہلی شرط یہ ہے کہ واقعات کی طرح کرداروں کو بھی فطری ہونا چاہئے یعنی وہ قاری کے لیے اجنبی ، غیرارضی اور مافوق الفطری نہ ہوں تا کہ قاری ان کو اپنی سماجی زندگی سے ہم آہنگ سمجھ کر ان میں دلچسپی محسوس کرے۔

کردار اور اس کے عمل میں فطری مناسبت ہو تا کہ کردار کی شخصیت کا نفسیاتی عمل و ردعمل واضح ہوسکے۔ اس طرح کردار کے فطری اعمال کو کردار نگاری کے لیے ضروری سمجھنا چاہئے۔ کردار نگاری میں یہ خوبی اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب کردار باعمل، متحرک اور جاندار ہوتے ہیں۔ چونکہ کرداروں کے عمل کے ذریعہ ناول نگار اپنے مقصد، نصب العین اور نظریہ و افکار کی آئینہ داری بھی کرتا ہے اس لیے کرداروں کو فنکار کے تخلیقی شعور کی مختلف کیفیتوں کا اعلانیہ سمجھنا چاہئے۔ جب تک کرداروں میں مذکورہ بالا صفتیں پیدا نہیں ہوں گی اس وقت تک وہ فنکار کے جذبہ و احساس اور تجربہ و مشاہدہ کی حقیقی نمائندگی سے قاصر رہے گا۔ اس لیے تمام نقادوں نے کرداروں کی ان صفتوں کو ضروری قرار دیا ہے۔ اس میں ایک رمزیہ بھی ہے کہ کردار نگاری بے جان، بے روح، حرکت وعمل سے عاری ہوتی ہے اور مصنف کے ہاتھوں کا کھلونا بن جاتی ہے تو قاری کی توجہ سے محروم ہوجاتی ہے کرداروں کے لیے ضروری ہے کہ وہ امتیازی اور انفرادی خصوصیات کے حامل ہوں اور آئندہ زندگی سے مطابقت رکھتے ہوں، سماجی شخصیت کے علم بردار ہوں اور کتاب کے صفحے سے بلند ہوکر متحرک اور باعمل انداز میں قاری کی نگاہوں کے سامنے رقص کناں ہوجائیں۔ کامیاب کردار نگاری کی یہی پہچان ہے۔ کردار نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے محمد احسن فاروقی اور محمد نور الحسن ہاشمی نے ای ایم فورسٹر کے خیالات پیش کیے ہیں:

”ناول کی ادبی اہمیت اس کی کردار نگاری پر منحصر ہے اور اگر کوئی ناول نگار کردار نگاری کی قوت نہیں رکھتا تو وہ صحیح معنی میں ناول نگار کہلائے

جانے کے لایق نہیں ہے...... کردار کی زندگی عام زندگی نہیں ہوتی بلکہ ناول نگار کی قوت متخیلہ اس کو ایسی نئی زندگی بخش دیتی ہے کہ وہ عام لوگوں سے زیادہ پر کیف اور پر اثر ہوجاتی ہے۔"(۱)

خورشید الاسلام رقم طراز ہیں:

"ناول نگار کردار کی زندگی اور اس کے مفروضہ اعمال میں قطع و برید کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہوتا کہ کردار کے سارے خارجی اعمال دکھائے جائیں۔ یہ بھی ہرگز ضروری نہیں کہ اسے ایک خیال سے دوسرے خیال یا ایک احساس سے دوسرے احساس تک پہنچتے ہوئے دکھایا جائے۔ ذہنی زندگی کی لہروں میں سے بھی انتخاب کرنا چاہئے اور صرف اس داخلی عمل کو ناول میں جگہ دینی چاہئے جس کے بغیر صداقت کے ادھورے رہ جانے کا اندیشہ ہو۔ یہی نہیں بلکہ وہ داخلی عمل ایسا ہونا چاہئے جسے ہماری عقل آسانی کے ساتھ قبول کرے۔ دوسرے الفاظ میں زندہ فرد کے ذہنی اور خارجی اعمال ہمارے قابوں میں نہیں ہوتے مگر ناول کا کردار ہمارے دستِ قدرت کی گرفت میں ہوتا ہے۔"(۲)

ناول نگار مورخ یا مصور کی طرح کرداروں کے تاریخی یا ظاہری حالات یا خارجی شخصیت کا ذکر نہیں کرتا بلکہ اس کے نفسیاتی عمل و ردعمل، پیچ و خم اور نشیب و فراز کا اظہار کرتا ہے۔ یعنی ناول نگار کسی کردار کو بیان نہیں کرتا۔ بقول آندرے ژید:

"کرداروں کی تفصیلات کا بیان بھی درحقیقت ناول کے فن کا حصہ نہیں ہے۔"(۳)

آل احمد سرور کے الفاظ میں:

"ناولسٹ اپنی افسانوی دنیا کا خدا ہے جو اوپر سے اپنے کرداروں کو دیکھتا ہے اور ان کی حرکات کی نگرانی کرتا رہتا ہے۔"(۴)

ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، محمد نورالحسن ہاشمی ص۲۳-۲۲

(۲) تنقیدیں: خورشید الاسلام ص۹۷

(۳) ماہنامہ "شب خوں" الہ آباد، شمارہ نمبر ۱۰۰ ص ۱

(۴) نظر اور نظریے: آل احمد سرور ص۶۴

محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی نے اس سلسلے میں درج ذیل رائے کا اظہار کیا ہے:

''ناول نگار اپنے کردار کی زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے پہلو کو سامنے لے آتا ہے بلکہ اپنی تخلیقی قوت کے ذریعے سے وہ اپنے کردار کی ان حرکات اور صفات تک پہنچ جاتا ہے جو ان کی مکمل ہستی کا کامل خاکہ کھینچنے کے لیے ضروری ہیں اور ان ہی چیزوں کا اظہار کر کے وہ اپنے کردار کو عام زندہ لوگوں سے زیادہ زندہ بنا دیتا ہے۔ کردار کی زندگی عام زندگی نہیں ہوتی بلکہ ناول نگار کی قوت متخیلہ اس کو ایسی نئی زندگی بخش دیتی ہے کہ وہ عام لوگوں سے زیادہ پرکیف اور پر اثر ہوجاتی ہے۔'' (۱)

فاروقی اور ہاشمی نے کردار نگاری کے سلسلے میں جن شرطوں کی تعیین کی ہے وہ کہانوں صنف کے لیے ضروری ہیں خواہ وہ افسانہ ہو کہ ناول یا ڈرامہ۔ چونکہ ناول میں کسی کردار کی مکمل شخصیت و سیرت کا اظہار کیا جاتا ہے اس لیے کردار نگاری کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔

ورجینا وولف کردار نگاری کے سلسلے میں اس خیال کا اظہار کرتی ہے:

" It is to express character---- not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose and undramatic, so rich, elastic and alive, has been anvolved." ☆

اور مارٹین ٹرنل (Martin Ternell) کی رائے ہے:

" A character is a verbal construction which has no existence outside the book. It is a vehicle for the novelist's sensibility and its significance lies in its relations with the

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، نور الحسن ہاشمی ص ۲۳

☆ MR. BENNETT AND MRS. BROWN (1924) First printed in THE CAPTIAN'S DEATH BED (1950)

auther's other constructions. A novel is essentially a verbal pattern in which the different 'characters' are strands, and the reader's experience is the impact of the complete pattern on his sensibility." ☆

ورجینا وولف اور مارٹین ٹرنل کردار نگاری کے سلسلے میں جن خیالات کا اظہار کرتے ہیں ان سے اتنی بات سامنے آتی ہے کہ بہتر کردار نگاری کے بغیر کامیاب ناول کی تخلیق ممکن نہیں ہے اور یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ ناول کے فنی تقاضے ایک دوسرے سے گہرے طور پر وابستہ اور متعلق ہونے کے باوجود اپنی انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔

ناول میں کردار نگاری کبھی بیانیہ انداز میں سامنے آتی ہے اور کبھی ڈرامائی انداز میں۔ ناول نگار جب کسی کردار کا تعارف کراتا ہے اور اس کی شخصیت و سیرت کے پس منظر کی وضاحت کرتا ہے تو ایسی صورت میں تشریحی یا بیانیہ کردار نگاری سامنے آتی ہے لیکن کردار اپنے اعمال وحرکات اور مکالمات کا اظہار کرتے ہیں اور ان کے نتیجے میں جو نفسیاتی گھتیاں سلجھتی ہیں وہ ڈرامائی کردار نگاری سے تعبیر کی جاتی ہے دونوں صورتوں میں کردار نگاری میں ارتقا کا عنصر ضروری ہے۔ وہ کردار جو ارتقائی منزلوں سے نہیں گزرتے بے اثر اور بے جان ہوجاتے ہیں۔ کامیاب ناول نگار ناول کی رفتار اور واقعہ طرازی کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اپنے کرداروں کی شخصیت و سیرت کی تبدیلی وتغیر کو بھی سامنے لاتا ہے۔ ارتقائی کیفیت کے بغیر صرف یہی نہیں کہ کردار نگاری مجروح ہوتی ہے بلکہ اس کا اثر دوسرے فنی تقاضوں پر بھی ہوتا ہے۔

کردار نگاری کے سلسلے میں ای ایم فورسٹر کی تقسیم بندی کو پیش نظر رکھتے ہوئے محمد احسن فاروقی اور محمد نورالحسن ہاشمی نے کردار کی دو قسمیں ــــ سادہ اور مکمل ــــ بتائی ہیں اور انہوں نے سادہ (Flat) اور مکمل (Round) کردار کو ادب برائے ادب اور ادب برائے اخلاق کے مسئلے سے وابستہ کرتے ہوئے ایک طویل بحث کی ہے جس میں

☆ THE NOVEL IN FRANE (1950) p.p. 6

الجھنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ دراصل مسئلہ یہ ہے کہ کرداروں کی ساخت، تخلیق و تشکیل میں ناول نگار کو جن بنیادی خصوصیات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ وہ ان کی سماجی حیثیت، عصری عکاسی، ارتقائی کیفیت، نفسیاتی وضاحت، جد و جہد اور عمل و حرکت وغیرہ، خواہ وہ کردار سادہ ہو یا مکمل، اس سے بحث نہیں۔ کردار نگاری کے سلسلے میں دنیا کے تمام ناول نگاروں اور اہم نقادوں نے کسی نہ کسی نظریہ کا اظہار کیا ہے۔ یہاں ان تمام نظریے کا تفصیلی اور تنقیدی جائزہ لینا ممکن نہیں ولیم ہنری ہڈسن ناول میں کردار نگاری کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کرتا ہے:

> " In passing from plot to characterisation in fiction we are met at the outset by one of those elementary questions of which even the most uncritical reader is certain to feel the force. Does the novelist succeed in making his men and women real to our imaginations? Do they, in Trollope's phrase "stand upright on the ground?" That the great creations of our great novelists fulfil this initial condition is a fact too familiar to need particular illustration. They lay hold of us by virtue of their substantial quality of life; we know and believe in them as thoroughly, we sympathise with them as deeply, we love and hate them as cordially, as though they belonged to the world of flesh and blood.

And the first thing that we require of any novelist in his handling of character is that, whether he keeps close to common exprience or boldly experiments with the fantastic and the abnormal, his men and women shall move through his pages like living beings and like living beings remain in our memory after his book is laid aside and its details perhaps forgotten." ☆

ولیم ہنری ہڈسن کی مندرجہ بالا رائے کردار نگاری کی واضح خصوصیات و صفات کی آئینہ داری کرتی ہے۔ ان سے بے نیاز اور محروم ہو کر کوئی کردار کامیاب نہیں ہوسکتا۔ کامیاب اور بڑے ناول نگار کو کردار نگاری کی ان فنی اور جمالیاتی نزاکتوں اور قدروں کا شعوری احساس کرنا پڑتا ہے۔

۵۔ **ماحول**۔ ناول میں ماحول سازی کی بھی بڑی قدر و قیمت ہے۔ قصہ کسی نہ کسی خاص عہد، طرز حیات، عصری زندگی اور سماجی اقدار، اخلاق اور رسوم و روایات سے متعلق ہوتا ہے۔ لہٰذا ناول میں قصہ کے ماحول کی پیش کش ایک اہم مرحلہ ہے۔ اکثر ناول نگار اس کو اہمیت نہیں دیتے، جس کے نتیجے میں ان کی تخلیق اثر و تاثیر کے اعتبار سے کمی کا شکار ہوجاتی ہے۔ ماحول سازی بھی شعوری احساس و ادراک کی متقاضی ہے کہ قصہ کی بنیاد اسی پر ہوتی ہے اسے فراموش نہیں کرنا چاہئے۔ ای ایم فورسٹر نے قصہ کو ناول کی ریڑھ کی ہڈی سے تعبیر کیا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ فورسٹر کا خیال صداقت اور حقیقت پر مبنی ہے۔ اس میں اتنی ترمیم کی جاسکتی ہے کہ جس طرح قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہوتا ہے اسی طرح ماحول قصے کی ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کو نظر انداز کر کے کوئی بھی ناول نگار قصے کی سچی، حقیقی، ارضی اور سماجی قدروں کو اثر و

☆ An Introduction to THE STUDY OF LITERATURE. p.p.144-45

تاثر کے ساتھ پیش نہیں کرسکتا۔ محمد احسن فاروقی اور محمد نورالحسن ہاشمی نے ماحول کی اہمیت کا اثبات کر کے وسعت نظر کا ثبوت دیا ہے لیکن افسوسناک بات ہے کہ وہ ماحول اور منظر کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔(۱) ماحول کا تعلق سماجی زندگی کی خارجی اور داخلی قدروں سے ہوتا ہے اور منظر نگاری کا تعلق فطرت اور انسان کے رشتے کے خارجی اور داخلی اقدار سے ہوتا ہے۔ منظر نگاری ناول کے لیے بے حد اہم ہے لیکن یہ ایک انفرادی قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کو ماحول کے ساتھ ہم آہنگ کرنا کج فہمی ہے۔ میریم ایلوٹ نے ناول نگاری کے لیے بیک گراؤنڈ کی اہمیت کی وکالت کی ہے۔ بیک گراؤنڈ کے لیے اردو میں مناسب متبادل لفظ پس منظر ہے لیکن چونکہ منظر نگاری اور پس منظر کی اصطلاحوں میں ژولیدگیٔ فہم کے اشکال کا خدشہ ہے اس لیے بیک گراؤنڈ کے لیے ماحول کے لفظ کو بہتر نمائندہ سمجھتا ہوں۔ بہر کیف، میریم ایلوٹ بیک گراؤنڈ کی اہمیت کی وضاحت کرتے ہوئے اس خیال سے متفق ہے:

> " The artistic self-consciousness which compels the novelist to make 'things of truth' from 'things of fact' by adjusting them to their new context has gradually seen to it that the background and setting of his 'scene' shall be as integral to his design as his plot, his characters, his dialogue and his narrative technique."☆

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی بھی ماحول اور پس منظر کو ایک ہی صفت سمجھتے ہیں۔ڈاکٹر موصوف اس منطقی اور جمالیاتی مغالطے کے شکار ہیں جس مغالطے کی گرفت میں فاروقی اور ہاشمی آئے ہیں۔ یہاں ایک بار پھر وضاحت کی ضرورت محسوس کی جارہی ہے کہ ماحول اور

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فروقی ،محمد نورالحسن ہاشمی ص ۳۱

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL. By Miriam Allott. p.p.215

منظر نگاری میں بڑا فرق ہے۔ منظر نگاری فطری ہوتے ہوئے بھی فنکار کے رجحانات و میلانات کے تابع ہے اور ماحول سازی میں فنکار کو عصری زندگی کا تابع رہنا پڑتا ہے۔ ماحول در اصل عصری، تہذیبی و تمدنی زندگی کے قدر و معیار کی ترجمانی اور نمائندگی سے عبارت ہے۔ اس میں بدلتی ہوئی عصری حسیت کے ساتھ تبدیلی و تغیر کے تمام امکانات چھپے رہتے ہیں۔ منظر نگاری چیزے دگر ہے۔

ماحول سازی کے لیے فنکار کو کم و بیش انہیں جمالیاتی مرحلوں سے گذرنا پڑتا ہے جن سے وہ کردار نگاری، واقعہ طرازی وغیرہ سے گذرتا ہے یعنی سماجی زندگی کی جانی پہچانی تصویر کشی، انتخاب، ارتقا اورمعروضیت و حقیقت پسندی —— حاصل گفتگو یہ ہے کہ مناسب ماحول سازی کی کمی بھی کسی ناول کی ناکامیابی کا سبب بن سکتی ہے۔

۶۔ منظر نگاری : منظر نگاری ایک مشکل مرحلۂ فن ہے۔ یہ اصطلاح بڑی وسعت اور نیرنگی کی حامل ہے۔ عام طور پر منظر نگاری کو بہت ہی سادہ انداز میں بیان کیا گیا ہے لیکن منظر نگاری وہ صفت ہے جو ناول کی روح سے متعلق ہوتی ہے۔ عالمی ادب میں منظر نگاری کی چار صورتیں ملتی ہیں۔ منظر نگاری کی پہلی صورت ہو بہو عکاسی کی ہے۔ شاعر یا فنکار مناظر فطرت یا سماجی زندگی اور تہذیبی نقوش کی ہو بہو عکاسی اور آئینہ داری سے اپنے فن کی فضا بندی کرتا ہے۔ لیکن منظر نگاری کی یہ صورت ادب وفن کی دنیا میں بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس لیے کہ فنکار بہر کیف محض فوٹو گرافر یا عکاس فطرت نہیں ہوتا' وہ مناظر فطرت کے پس پردہ انسانی جذبات و احساسات کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ اس لیے منظر نگاری کی دوسری قسم وہ ہے جس میں فطرت کے مظاہر کی عکاسی کے پس پردہ فنکار انسانی جذبات و احساسات کی ہم آہنگی کی قدروں کی جستجو کرتا ہے۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں۔ پہلی صورت میں فنکار کسی المیہ کو پیش کرتے ہوئے مناظر فطرت کو بھی المیہ انداز میں پیش کرتا ہے یعنی اگر فنکار افسردہ خاطر ہے تو فطرت کے تمام مظاہر و آثار میں اسے افسردگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ یہ صورت مناظر فطرت سے جذبات و احساسات کی ہم آہنگی کی بنا پر سامنے آتی ہے۔ دوسری صورت متضاد منظر نگاری بھی پیش کی جاتی ہے

یعنی فنکار فطرت کے تمام مظاہر و مناظر کو تر و تازہ، شاداب، خوشگوار اور حسین و جمیل محسوس کرتا ہے لیکن اس کے درمیان کوئی کردار بے حد اداس، غم زدہ اور افسردہ خاطر ہوتا ہے اور اس طرح اس کے زخم کی ٹیک اور اس کے درد کی کسک دو بالا ہوجاتی ہے۔ مصوری میں بھی منظر نگاری کی یہ دونوں صورتیں عام طور پر نظر آتی ہیں۔

منظر نگاری کی تیسری صورت میں فنکار فطرت کے آثار و مظاہر میں روحانی اور متصوفانہ قدروں کی تلاش و جستجو کرتا ہے۔ عالمی ادب میں بڑے فنکاروں کے یہاں منظر نگاری کی یہ صورت زیادہ واضح اور مقبول ہے۔ انگریزی کے رومانوی دور کے شعرا کے یہاں فطری مناظر میں روحانی' فلسفیانہ اور متصوفانہ قدروں کی تلاش و جستجو غالب رجحان کی حیثیت رکھتی ہے ـــــــ منظر نگاری کی چوتھی صورت میں فنکار مناظر فطرت کو انسانی زندگی کی راہ میں حوائل و موانع کی حیثیت سے دیکھتا ہے اونچے پہاڑ پھیلے ہوئے صحرا، بکھرے ہوئے دریا اور غصیل سمندر انسان کی راہِ ارتقا میں زبردست رُکاوٹوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انسان کا ہر لمحہ ان سے نبرد آزما ہوتا ہے منظر نگاری کی یہ صورت اعلیٰ ترین صورت مانی جاتی ہے۔ لیکن ادب وفن میں ایسی منظر نگاری کم ہی نظر آتی ہے۔ علامہ اقبالؔ کے یہاں 'ساقی نامہ' میں اس طرح کی منظر نگاری پائی جاتی ہے۔

ناول میں بھی ہو بہو عکاسی کو زیادہ مقبولیت حاصل رہی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ایسی منظر نگاری جاندار نہیں ہوتی۔ منظر نگاری کی دوسری صورت' جس میں فنکار فطرت کو اپنے جذبہ و احساس سے ہم آہنگ یا بے نیاز محسوس کرتا ہے' کو اردو کے ابتدائی ناولوں میں غالب رجحان کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ناول میں منظر نگاری کے عنصر سے بحث کرتے ہوئے ہمارے ناقدوں نے منظر نگاری کے ان فنی رموز و نکات کو نظر انداز کیا ہے اور عمومی بحث سے آگے ان کی رسائی نہیں ہوئی ہے۔ یہ ضروری ہے کہ منظر نگاری کے سلسلے میں ہمارے نقادوں نے زمان و مکان کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے لیکن بنیادی طور پر زمان و مکان ناول کا ایک مستقل اور منفرد فنی تقاضا ہے، اس کو منظر نگاری سے خلط ملط کرنا مناسب نہیں ہے۔ محمد احسن فاروقی اور محمد نور الحسن ہاشمی نے جیسا کہ قبل عرض کیا گیا

ماحول اور منظر نگاری کو لازم و ملزوم سمجھ لیا ہے۔ یہی حال ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کا بھی ہے۔ سہیل بخاری نے منظر نگاری کو ایک الگ قدر کی حیثیت سے اہمیت ضرور دی ہے لیکن ان کا نظریہ بھی حد درجہ عمومیت کا شکار ہے۔ سہیل بخاری کا یہ کہنا ہے کہ منظر نگاری بذات خود ''کوئی اہمیت اور معنی نہیں رکھتی۔'' (۱) بے حد لغو ہے۔ منظر نگاری کسی بھی فن کے لیے داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر بہت ہی ناگزیر قدر کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کے لیے بے حد فنکارانہ صناعانہ شعور و ادراک کی ضرورت ہے۔ منظر نگاری کی اہمیت کو سید علی عباس حسینی بھی سمجھتے ہیں۔ وہ اسے ناول کا پانچواں عنصر سمجھتے ہیں لیکن منظر نگاری کی حقیقت و ماہیت سے انہوں نے بحث نہیں کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مسئلہ سنجیدہ ہے اور غور و فکر کا طالب ہے جس کی گنجائش ان کے موضوع کی پیش کش میں نہیں تھی لیکن منظر نگاری کا تعارف انہوں نے جس انداز میں کیا ہے حد درجہ تشنہ ہے۔ سید علی عباس حسینی نے منظر نگاری اور محاکات کو ایک ہی سمجھ لیا ہے۔ (۲) حالانکہ دونوں مختلف چیزیں ہیں۔ محاکات کا تعلق واقعہ نگاری سے ہے۔ اگر منظر نگاری سے اس کا ربط تلاش کیا جائے تو یہ منظر نگاری کی مختلف خصوصیتوں اور صنعتوں میں ایک صفت ہوسکتی ہے لیکن محاکات کو منظر نگاری سمجھنا حد درجہ غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔

منظر نگاری کی مذکورہ بالا اہمیت کے پیش نظر یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ جس طرح کردارنگاری یا واقعہ طرازی میں فنکار کو چابکدستی اور پختگی سے کام لینا پڑتا ہے اسی طرح منظر نگاری میں بھی اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ مناظر اجنبی' بے جان، بے معنی اور غیر متعلق نہ ہوں اور تصنع و تکلف سے محفوظ ہوں یعنی مناظر کو فن کار تخلیقی سطح پر پیش کرے۔ جب فنکار احساساتی اور تخلیقی سطح پر منظر نگاری کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہوتا ہے تو ناول یا کوئی بھی فن دلچسپی ، تاثر اور معنویت کے اعتبار سے گرانقدر ہوجاتا ہے۔

۷۔ جذبات نگاری: احساس اور جذبہ کو الفاظ کا پیرہن عطا کرنا کسی منظر یا

---

(۱) اردو ناول نگاری : سہیل بخاری ص ۲۹

(۲) ناول کی تاریخ اور تنقید : سید علی عباس حسینی ص ۶۴

کسی شئے کی لفظی تصویر کشی سے زیادہ مشکل ہے کیونکہ احساسات و جذبات کسی مادی پیکر کے حامل نہیں ہوتے۔ اسی لیے ان کا مشاہدہ چشم دل کے وا ہونے کا مطالبہ کرتا ہے۔ احساس اور جذبے کی تہوں تک پہنچنا اور پھر انہیں ایسا لفظی پیکر بخشنا کہ ہر شخص اسے اپنے ذاتی تجربے کی نگاہوں سے دیکھ سکے' ایک ایسا فن ہے جو لطیف بھی ہے اور دشوار بھی ـــــ جذبات نگاری کو منظر نگاری کا ہم معنی نہیں سمجھنا چاہئے اس لیے کہ منظر نگاری خارجی زندگی اور فطرت کے انواع و آثار کے داخلی ردِ عمل سے عبارت ہے اور جذبات نگاری کا تعلق خصوصیت کے ساتھ حالات و واقعات کے عمل و ردعمل سے ہے۔ بعض اہل فکر و نظر نے جذبات نگاری اور منظر نگاری کو مترادف سمجھ لیا ہے' جس طرح بعض نقادانِ فن نے ماحول اور منظر نگاری کو سمجھ لیا۔ اس لیے یہاں اس کی وضاحت ضروری محسوس کی گئی کہ جذبات کی پیش کش منظر کی تخلیق و تشکیل سے مختلف اور متضاد سمت رکھتی ہے۔ جذبات نگاری کے سلسلے محمد احسن فاروقی اور نورالحسن کی یہ رائے قابل غور ہے:

> ''ناول کے قصہ یا کردار کا تعلق ہمارے جذبات سے بھی ہے کیوں کہ ناول کی دنیا جذبات سے بھری ہوتی ہے۔ کبھی پورا قصہ حزنیہ ہوتا ہے، کبھی پورا نشاط انگیز۔ لیکن عام طور پر کچھ حصہ حزنیہ ہوتا ہے اور کچھ حصہ نشاط انگیز، ناول میں ہم جن چیزوں سے بحث کرتے ہیں ان میں بعض خوبصورت ہوتی ہیں بعض شاندار، بعض الم ناک اور بعض نشاط انگیز، اور ناول نگار ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کر کے اپنی جودتِ طبع صرف کرتے ہیں۔ حالاں کہ بہترین ناول نگار وہی ہے جو ان تمام اقسام کو جذباتی اثرات کو مناسب طریقہ پر ادا کرنے کی قابلیت رکھتا ہو۔''(۱)

محمد احسن فاروقی اور محمد نورالحسن ہاشمی نے جذبات نگاری کے سلسلے میں بات تو پتے کی کہی ہے لیکن انداز بیان میں ترتیب و تسلسل اور تنظیم کی کمی ہے اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ وہ اس کی ماہیت و اہمیت سے زیادہ اس کے اقسام پر زور دیتے ہیں۔ جذبات نگاری میں بھی فنکار کو انہیں تخلیقی مرحلوں سے گذرنا پڑتا ہے جن سے وہ دوسرے فنی تقاضوں کی

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، محمد نورالحسن ہاشمی ص ۳۶

تکمیل میں گذرتا ہے یعنی قصہ گوئی، واقعہ طرازی ، کردار تراشی، منظر نگاری وغیرہ۔ جذبات نگاری کا بہت گہرا تعلق کرداروں کی شخصیت و سیرت سے ہے۔ اس لیے جذبات کی مصوری کرتے ہوئے فنکار کے سامنے صرف یہی ایک فنی قدر نہیں ہوتی بلکہ ناول کا پورا سانچہ، پورا کینوس ہوتا ہے اور ناول کے تمام فنی اقدار۔ باشعور فنکار اس حقیقت سے باخبر ہوتا ہے کہ جذبات نگاری گہرے طور پر کردار تراشی اور واقعہ طرازی کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بات سامنے آچکی ہے کہ کردار نگاری، واقعہ طرازی کو اور واقعہ طرازی کردار نگاری کو متاثر کرتی ہے اور اس طرح ان کا اثر قصہ گوئی، دلچسپی کا عنصر اور ناول کے دوسرے فنی تقاضوں پر پڑتا ہے۔ اس لیے جذبات کی تصویر کشی کرتے ہوئے فنکار نفسیاتی حقیقت و صداقت اور ماحول کی مناسبت کو سامنے رکھتا ہے تا کہ جذبات میں تکلف، تصنع اور تخشع نہ آنے پائے اور ناول کی ہمواری مجروح نہ ہو۔ اس میں بھی بڑے تناسب ، توازن اور اعتدال کی ضرورت ہے۔

۸۔ نصب العین: ناول میں نصب العین، نظریۂ حیات، مقصدِ فن یا فلسفۂ زندگی کی اہمیت کو واضح طور پر محسوس کیا گیا ہے۔ یہ تمام اصطلاحیں ہم معنی اور مترادف ہیں۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی ناول نگار یا فنکار اپنے صدفِ فن کی آغوش میں کوئی خاص گوہرِ معنی رکھتا ہے جس کی تفصیل ،تشریح، وضاحت، تنقید، ترجمانی یا عکاسی اور آئینہ داری کے لیے وہ تخلیقی کرب کی منزلوں سے گذرتا ہے۔ یہی شے اس کے فن کی تحریک بنتی ہے۔ اپنے فن کے اس محرک و منہج کو پیش کرنے کے لیے فنکار فنی اور جمالیاتی قدروں کے پل صراط سے گذرتا ہے جہاں ذرا سی لغزش بھی قعر ناکامی میں پہنچا سکتی ہے۔ اس لیے فنکار اس کی طرف بہت ہی حساس، باشعور، جمالیاتی اور تخلیقی ردِعمل کا اظہار کرتا ہے۔ اس فنی قدر کی اہمیت کو پیش کرتے ہوئے محمد احسن فاروقی اور محمد نور الحسن ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''ہر ناول ایک فلسفۂ حیات کا عکس پیش کرتا ہے خواہ وہ عکس کتنا دھندلا کیوں نہ ہو۔''(۱)

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، محمد نور الحسن ہاشمی ص ۳۸

ناول انسانی زندگی سے متعلق معاملات و مسائل، معاشرتی رشتے رابطے اور تہذیبی شعور کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش کے سلسلے میں فطری طور پر ناول نگار کا کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر پلاٹ کی سطح زیریں میں کارفرما ہوتا ہے۔ زندگی کے واقعات و تجربات کے ردِ عمل ہی میں ناول نگار کسی بلند نصب العین، کسی اعلیٰ مقصد کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اس کی یہی مقصدیت پسندی اس کے نقطۂ نظر کو مقرر اور واضح کرتی ہے جسے وہ نہایت احتیاط اور خوش اسلوبی کے ساتھ ناول کی مجموعی ساخت میں ضم کر کے سامنے آتا ہے۔ آل احمد سرور نے ناول کی تکنیک کے دو پہلو بتائے ہیں، اول ''زبان کا تخلیقی استعمال'' اور دوم ''نقطۂ نظر کی موجودگی'' جس سے ڈرامائی حد بندی کے ساتھ ساتھ طرح موضوع کا بھی تعین ہوتا ہے۔(۱) سید علی عباس حسینی اور مسیح الزماں نے بھی ناول میں نظریہ حیات، نقطۂ نظر اور نصب العین کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ ناول کا موضوع ہی ناول میں کسی نہ کسی فلسفۂ حیات کی پیش کش کا سبب بنتا ہے۔ اسی لیے خورشید الاسلام لکھتے ہیں:

> ''ناول کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے یہ قطعاً ضروری ہے کہ پہلے اس کے موضوع کو دریافت کیا جائے۔ یہ اس لیے کہ ہر موضوع چند مخصوص امکانات رکھتا ہے اور اس کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ ناول نگار کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ ان امکانات کو بروئے کار لائے۔ ان تقاضوں کو پورا کرے اور فطرت کی ان لہروں کو بہتا ہوا دکھائے جو واقعات اور کرداروں کی ساخت پرداخت کرتی ہیں۔'' (۲)

یعنی ایک معیاری اور کامیاب ناول میں موضوع کی بنیادی اہمیت ہے۔ ناول نگار اپنے موضوع ہی سے وابستہ امکانات کو تخلیقی طور پر برتتا ہے۔ اس تخلیقی برتاؤ کے مرحلے میں اس کے شعور و بصیرت کی کرنیں کسی خاص نقطۂ نظر اور کسی خاص فلسفۂ حیات پر روشنی ڈالتی چلی جاتی ہیں۔ ولیم ہنری ہڈسن بھی ناول کی اس جمالیاتی قدر کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ ناول کی

---

(۱) نظر اور نظریے: آل احمد سرور ص ۶۶

(۲) تنقیدیں: خورشید الاسلام ص ۱۰۱

اس فنی قدر اور جمالیاتی خصوصیت کا اعتراف ناول کے تمام نقادوں نے کیا ہے، کسی نے بالواسطہ طور پر کسی نے بلا واسطہ طور پر۔ حاصل گفتگو یہ ہے کہ جس وقت کوئی ناول نگار اپنے قلم کو تخلیقی جنبش دیتا ہے اس وقت زندگی اس کے سامنے اپنی کسی مخصوص تجلّی کو بے نقاب ضرور کرتی ہے۔ ہر فنکار اپنے فن کے پس پردہ کسی معنویت کا احساس ضرور رکھتا ہے اور یہی معنویت اس کے نقطۂ نظر' فلسفۂ حیات یا نصب العین سے عبارت ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول نگار کسی مخصوص نظریہ کی ترویج واشاعت کے فنی مرحلوں سے گذرتا ہے بلکہ وہ کسی نہ کسی سطح پر زندگی کے کسی نہ کسی مخصوص پہلو کی آئینہ داری اور تنقید کرتا ہے۔ یہ تنقید یا آئینہ داری فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہاں مسئلہ وابستگی یا ناوابستگی سے متعلق ہوجاتا ہے لیکن میری بحث کا دائرہ عمل یہ نہیں ہے۔ اس لیے اس سے قطع نظر کرتے ہوئے جون میَن ڈر کی اس رائے کو پیش کیا جاتا ہے:

" Any writer is commited in the sense that his writing seeks value in a valueless world. ☆

جب فنکار اپنی تخلیق کے پس پردہ کسی معنویت کو سنگ بنیاد کی حیثیت میں رکھتا ہے اسی وقت اس کے مخصوص نقطۂ نظر یا فلسفۂ زندگی کی تشکیل و تعمیر ہوجاتی ہے جو پورے فن میں بتدریج ارتقائی نشیب و فراز سے گذرتا ہے۔

فلسفۂ حیات کی پیش کش میں فنکار مبلغ، قاضی یا خطیب کا انداز اختیار نہیں کرتا ہے کہ اس کا فن پروپیگنڈہ یا نعرہ بازی کا فن نہیں ہوتا بلکہ بڑے دھیمے' سبک اور نرم انداز میں بتدریج پورے پلاٹ کے تناظر میں اس کی وضاحت کرتا ہے۔ اس سلسلے میں بھی حقیقت و اصلیت اور صداقت و معروضیت سے کام لینا ناگزیر ہے۔ ظاہر ہے کہ تہذیبی، اخلاقی اور مذہبی قدریں زمانے کے تغیر کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں اس لیے اگر فنکار اپنی مقصدیت سے حد درجہ وابستہ ہوجائے تو اس کے فن میں ابدیت و سرمدیت کی خوبیاں پیدا نہیں ہوسکیں گی۔ اس پہلو پر نقادِ فن نے تفصیلی بحث کی ہے جس کا حاصل یہ ہے کہ

☆ THE ABSURD. By Arnold P. Hinchliffe p.p. 4

فنکار اپنے نصب العین اور نظریۂ حیات کو ناول کے تمام فنی اور جمالیاتی اقدار و معیار کی روح بنا کر پیش کرتا ہے اور دلکشی اور خوبصورتی ' اثر و تاثر اور اعتدال و توازن کے ساتھ اظہارِ خیال کی منزلوں سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ نصب العین یا نظریۂ زندگی کی پیش کش کا یہی معیار ہے۔

۹۔ **مکالمہ**: ناول نگاری کا ایک اہم جزو مکالمہ بھی ہے۔ مکالمہ حقیقتاً فن ڈراما نگاری کی بنیادی خصوصیت ہے' وہیں سے یہ عنصر ناول میں بھی در آیا۔ ناول کے تمام نقادوں نے مکالمہ نگاری کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے ۔ مکالمہ اسلوب بیان کا ایک حصہ ہوتا ہے اور اس سے ناول میں ڈرامائیت کی شان پیدا ہوتی ہے۔ یہی نہیں، مکالمہ نگاری سے کرداروں کی شخصیت و سیرت بھی سامنے آتی ہے اور کرداروں کی رفتار و حرکت بھی متاثر ہوتی ہے۔ احساس و فکر کی سطح پر کردار جن رجحانات میں مبتلا ہوتے ہیں ان کو ہٹا کر کرداروں کے چہرے کو روشن کرنے اور ان کی شخصیت کی انفرادی خصوصیات کو واضح کرنے کا وسیلہ مکالمہ ہی ہے۔ اس سے واقعہ طرازی کا حسن بھی نکھرتا ہے اور قاری کی توجہ بھی قصے کی طرف مرکوز رہتی ہے۔ اس لیے لازمی طور پر ناول نگار کو مکالمہ نگاری کے سلسلے میں غایت احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے۔ ناول کا مقصود یہ نہیں ہے کہ مکالمہ نگاری کا کمال دکھایا جائے۔ مقصود یہ ہے کہ ناول کے فنی کمال کے مظاہرے کے لیے مکالمہ کو بھی ایک آلۂ کار کی طرح سلیقہ مندی اور خوش اسلوبی سے برتا جائے، استعمال کیا جائے۔ سید علی عباس حسینی نے بے حد اجمالی طور پر مکالمہ نگاری کی وضاحت کرنے سعی فرمائی ہے۔ لیکن اس سے خاص نتیجہ سامنے نہیں آتا البتہ محمد احسن فاروقی اور محمد نور الحسن ہاشمی کی رائے سے ناول میں مکالمہ نگاری کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مکالمہ حقیقتاً ہفت پہلو اہمیت رکھتا ہے۔ پہلی اور سب سے اہم چیز ہے کہ اس سے فنکار کا انداز بیان ممتاز و منفرد ہوتا ہے اور اس سے خود فنکار کے تخلیقی شعور کا اظہار ہوتا ہے۔ مکالمہ نگاری کے سلسلے میں مریم ایلوٹ کی رائے ملاحظہ فرمائیے:

"Dialogue, as one of the novelist's aids to

characterization, certainly deserves a section to itself as one of the most exacting techniques of fiction. In order to convey the sense of individual indentity, the 'dial-plate' novelist, as we have said, relies heavily on descriptions of appearance, on idiosyncratic gestures, clothes, actions, habits, mannerisms; while the 'inner-workings' novelist likes to record and analyse hidden movements of feeling and thought. Both, however, get many of their best effects through dialogue, an element which imports into the novel something of the dramatist's discipline and objectivity. It requires enormous patience and skill to 'get right' because its authenticity depends, as it does in the theatre, on a nice adjustment of the 'real' and the stylized."☆

مکالمہ نگاری کے فن سے بحث کرتے ہوئے مریم ایلوٹ نے جو رائے دی ہے وہ ناول نگاری کے سلسلے میں رہنمائی کا درجہ رکھتی ہے۔ محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی نے بھی مکالمہ نگاری کے فن سے بحث کرتے ہوئے عمدہ مکالمہ نگاری کے لیے دو شرطیں رکھی ہیں۔ پہلی شرط یہ ہے کہ مکالمہ کے عنصر کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ وہ ناول ہی کا ایک اہم جزو ثابت ہو اور پلاٹ کے ارتقائی مرحلوں کی تشکیل میں یہ معاون ہو۔ ایسی

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL. By Miriam Allott p.p. 208-9

مکالمہ نگاری کرداروں کے عادات و خصائل ، اطوار و مزاج اور ان کی خصوصیات کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ دو کرداروں کی مزاج کی تفاوت ، نقطۂ نظر کے فرق اور جذبہ و خیال کی الگ الگ کیفیات کا انعکاس بھی مکالموں سے ہوجاتا ہے۔ دوسری شرط یہ ہے کہ مکالمے فطری، صاف ستھرے، برجستہ وموزوں اور معنویت سے بھرپور ہوں۔ مکالمہ نگاری کے فن سے بحث کرتے ہوئے فاروقی اور ہاشمی لکھتے ہیں:

> '' مکالمہ لکھنا بھی ایک فن ہے۔ مکالمہ لکھتے وقت ناول نگار پورے طور پر ڈراما نگاری کے دائرے میں آجاتا ہے، اچھا مکالمہ قصہ کو ایک روشنی بخشتا ہے اور ڈرامائی قوت کو ظاہر کرتا ہے۔ قصہ کے ارتقا میں مکالمہ کا بہت کافی حصہ ہوتا ہے کیونکہ اس کے ذریعہ سے واقعات پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔''(۱)

ولیم ہنری ہڈسن نے بھی مکالمہ نگاری کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا مکالمہ کا اثر واقعہ طرازی، کردار نگاری، پلاٹ، قصہ اور ناول کے دیگر فنی تقاضوں پر براہ راست ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ہڈسن کی رائے ملاحظہ ہو:

> " Dialogue, well managed, is one of the most delighful elements of a novel; it is that part of it in which we seem to get most intimately into touch with people, and in which the written narrative most nearly approaches the vividness and actuality of the acted drama. The expansion of this element in modern fiction is, therefore, a fact of great significance. Any one who watches an uncritical reader running over the pages of a

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، محمد نورالحسن ہاشمی ص۳۴۔۳۳

novel for the purpose of judging in advance whether or not it will be to his taste, will notice that the propotion of dialogue to compact chronicle and description is almost always an important factor in the decision. Nor is the uncritical reader to be condemned on this account. His instinct is sound. Good dialogue greatly brightens a narrative, and its judicious and timely use is to be regarded as evidence of a writer's technical skill."☆

چونکہ مکالمہ اتنے وسیع اور متنوع طور پر ناول کے فن کو متاثر کرتا ہے اس لیے ضروری ہے مکالمہ مختصر، برجستہ، موزوں اور دلکش و دل نشیں ہو۔ یہی نہیں، مکالمہ کے لیے فطری ہونا بھی لازمی شرط ہے اس لیے کہ مکالمہ ہی کے ذریعہ کرداروں کی انفرادی شخصیت و سیرت کی تعیین ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ مکالمہ کے لیے ایک لازمی شرط یہ بھی ہے کہ اس کو روز مرہ کی زبان کے قریب ہونا چاہئے تا کہ اس میں عام فہمی کا انداز پیدا ہو سکے۔ لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی۔ روز مرہ زبان کا حصہ ہونے کے باوجود مکالمہ نگاری ایک سلیقہ چاہتی ہے، ایسا سلیقہ جو مکالمہ نگاری کو جمالیاتی دلکشی دے سکے۔ ناول نگار کو مکالمہ کے سلسلے میں خاص طور پر توجہ دینا پڑتی ہے اور اس کے لیے تخلیقی شعور کی نزاکت و نفاست اور ہنر مندی و صناعی سے کام لینا پڑتا ہے۔ مکالمہ نگاری بھی ناول کی کامیابی و ناکامیابی کے لیے بڑی حد تک ذمہ دار ہے۔

۱۰۔ پس منظر یا زمان و مکان: زمان و مکان ناول کی فنی قدر کی حیثیت سے کافی توجہ طلب ہے۔ اس سلسلے میں دو عناصر کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ پہلی بات تو

☆ AN INTRODUCTION TO STUDY OF LITRETURE
By William Henry Hundson p.p. 154

یہ ہے کہ قصہ کس سماجی ، معاشی اور تہذیبی پس منظر میں رونما ہوا اور دوسری یہ کہ کس عصر و عہد کی نمائندگی کا درجہ اسے حاصل ہوا۔ اول الذکر مکانی پس منظر کی وضاحت کرتا ہے اور آخر الذکر زمانی پس منظر کی ۔ بہر کیف ، کوئی بھی قصہ کسی نہ کسی خاص وقت میں اور خاص جگہ پر رونما ہوتا ہے۔ ناول نگار اس مخصوص وقت کے پیش نظر اُسی دور میں پیدا ہونے والے مطالبات و مسائل کو پیش کرتا ہے، اس دور کی تحریکات اور ذہنی لہروں کی آغوش میں پلنے اور پرورش پانے والے افراد کی کہانی ان کے فطری تقاضے کی روشنی میں بیان کرتا ہے۔

تغیر زمانہ اور تبدیلیٔ مقامات کے ساتھ ساتھ زندگی کی رسوم و روایات اور حالات و واقعات میں انقلاب و تبدیلی لازمی ہے۔ فنکار کو اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ زمان و مکان کی وحدت کو سامنے رکھے اور اگر ان میں تغیر رونما ہو تو اسی جہت سے واقعات و کردار کی پیش کش میں فطری تبدیلی سامنے آئے۔ اگر زمان و مکان کے احساس سے ناول نگار غافل رہا تو اس کی غفلت وحدتِ تاثر اور دلچسپی کے عنصر کو مجروح کرتی ہے۔ محمد احسن فاروقی نے زمان و مکان کے تعلق سے اپنے خیال کی وضاحت کرتے ہوئے ایک اہم نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے:

> ''عام طور پر ناول نگار اپنے مانوس ماحول کا نقشہ کھینچتا ہے اور اپنے ذاتی تجربہ کو واضح کرتا ہے اس لیے ناول کی بابت یہ کہا جاتا ہے کہ وہ فلاں مقام کی فلاں زمانے میں تصویر ہے مگر ناول عظیم دائرے میں جب ہی آتی ہے جب کہ وہ ایک زمانہ اور مقام کی تصویر ہر زمانے اور ہر مقام والوں کے لیے ہو جائے۔ یہ قطرے میں دجلہ دکھائے اور جزو میں کل۔''(۱)

ایک خوبصورت اور کامیاب ناول کی یہ پہچان بہت اہم ہے کہ اسے ہر دور میں دلچسپی سے پڑھا جائے اور تادیر یاد رکھا جائے۔ ناول نگار کی تخلیقی بصیرت ایک مخصوص دور اور خاص زمانے سے وابستہ واقعات میں ایسی تازگی اور توانائی پیدا کر دیتی ہے کہ اس کی ہمہ گیر کیفیت اور خصوصیت نمایاں ہو جاتی ہے اور اس کی محدودیت بھی آفاقیت کا رنگ اختیار کر

---

(۱) ادبی تخلیق اور ناول: محمد احسن فاروقی ص ۸۳

لیتی ہے۔ زمان و مکان کے سلسلے میں علی عباس حسینی نے عمومی بحث و تمحیص کا سہارا لیا ہے پھر بھی ان کی گفتگو سے بڑی حد تک ناول نگاری کے اس اہم پہلو کی وضاحت ہوجاتی ہے۔ بالعلوم واقعات اور کردار اور قصہ کسی خاص زمانی پس منظر' سلسلہ' تنظیم اور ترتیب کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے لیکن یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ یہ انداز نظر کلاسیکی ہے—— ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کے یہاں اس تصور میں کافی تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔ نئے لوگ زمان و مکان کے قائل نہیں ہیں۔ اس لیے جدید ترین ناولوں میں پلاٹ اور زمانے کا تصور نہیں ملتا۔ بہر کیف مریم ایلوٹ نے زمانے کے عنصر سے بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

" All novelists are bound alike by their allegiance to time."☆

مریم ایلوٹ نے ہنری جیمس کی درج ذیل رائے پر تنقید کی ہے۔ جیمس کی رائے ملاحظہ ہو:

" This eternal time-question is-------- always there and always for midable; always insisting on the effect of the great lapse and passage, of the "dark backward and abysm."☆☆

اس نظریہ پر مریم ایلوٹ کی تنقید بھی ملاحظہ ہو:

" He is attaching himself to the distinction which most decidedly separates novelists from their predecessors in other literary forms. We sometimes speak of eighteenth-

---

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL By Miriam Allott p.p.181

☆☆ Preface to RODERICK HUDSON (1876), first printed in the Newyark eddition of the NOVELS AND STORIES (1907-17) Vol.I

-century literature as occupying itself primarily with generalities, but in fact the intellectual climate fostering the novel's growth is remarkable for its emphasis on the particular and the individual. The concept of individuality, which owes much to Lockeian and Cartesian influences, depends on particularity of place and time, and it is this precise spatial and temporal location of individual experience which is really the 'novel' aspect of fiction."☆

مریم ایلوٹ کی رائے حقیقت پسندانہ تجزیے کا نتیجہ ہے۔ زمان و مکان کی اہمیت کو نظر انداز کر کے کوئی بھی ناول نگار کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوسکتا۔

۱۱۔ **پلاٹ:** پلاٹ کے سلسلے میں نقادوں کے یہاں اختلاف رائے ملتا ہے عام طور پر پلاٹ یا واقعہ طرازی یا قصہ گوئی کو ایک ہی سمجھ لیا گیا ہے۔ حالانکہ پلاٹ' واقعہ طرازی اور قصہ گوئی ناول کے مختلف اجزائیں ہیں جو ایک رشتہ میں منسلک ہونے کے باوجود اپنی اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ پلاٹ کی اتنی اہمیت ہے کہ اس کی فنکارانہ تخلیق وتعمیر پر ناول کی نصف سے زیادہ کامیابی منحصر ہے۔ محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی نے اپنی مشترکہ کتاب'' ناول کیا ہے'' میں پلاٹ کی اہمیت کی وضاحت تو ضرور کی ہے لیکن اس میں عمارت کی تشبیہ(۱) بہت زیادہ مناسب نہیں معلوم ہوتی اس لیے پلاٹ یا تعمیر ماجرا محض خارجی فنی اور جمالیاتی قدر نہیں بلکہ یہ داخلیت و خارجیت کے سنگم سے عبارت ہے۔ فاروقی اور ہاشمی نے پلاٹ کے جن پانچ حصوں (۲) کا ذکر کیا ہے وہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL By Miriam Allott. p.p. 181

(۱) اور (۲) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی ،نور الحسن ہاشمی ص ۲۰

ناول میں ضرور ہی پائے جائیں۔ عین ممکن ہے کہ فاروقی اور ہاشمی کے نظریہ تعمیر ماجرا (پلاٹ) سے قطعی متضاد و متخالف پلاٹ کی تعمیر و تخلیق بھی ایک اچھے ناول کی اختراع کے امکانات رکھے۔ ولیم ہنری ہڈسن نے ناول میں پلاٹ کو ایک بے حد ضروری عنصر قرار دیا ہے۔ اس کی رائے غور وفکر کے نئے آفاق روشن کرتی ہے:

"In dealing with the element of plot our first business will always be with the nature of the raw material out of which it is made and with the quality of such material when judged by the standards furnished by life itself." ☆

اس سے پتہ چلا کہ پلاٹ کا تعلق عصری زندگی اور سماجی و معاشی حالات و حادثات سے ہے اس لیے اس کو قصہ گوئی یا واقعہ طرازی کا مترادف سمجھنا کج روی کے سوا کچھ اور نہیں۔ پلاٹ کے سلسلے میں سید علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

”پلاٹ واقعات کے اس خاکے کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دلچسپیاں اسی کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسے جاننا چاہئے کہ وہ کیوں کر قصہ چھیڑے گا۔ ناظر کی دلچسپی کس کس طرح بڑھے گی اور اس دلچسپی میں مد و جزر کہاں پیدا کرے گا۔ اسے قصہ اس طرح کہنا ہے کہ وہ موثر ہو، اس مقصد و غرض کے حاصل کرنے میں کامیاب ہو، جس کے لیے وہ ناظر کو زحمت دینا چاہتا ہے۔“(۱)

سید علی عباس حسینی نے پلاٹ کی تعریف میں ٹھوکریں کھائی ہیں۔ پلاٹ واقعات کے خاکے سے عبارت نہیں۔ اگر پلاٹ اور واقعات کا خاکہ ایک ہی شے ہے، واقعہ طرازی کے ضمن میں اس بحث کو ختم ہونا چاہئے۔ لیکن ایسی بات نہیں ہے۔ مریم ایلوٹ نے پلاٹ کی

☆ AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITRATURE

By Willam Henry Hudson p.p.131

(۱) اردو ناول کی تاریخ اور تنقید: سید علی عباس حسینی ص ۵۸-۵۷

تعریف کے سلسلے میں بڑی واضح اور قیمتی رائے دی ہے:

" The internal logic of the imagination and the emotion, however compulsive it may be, does not mean that the novelist can dispense with a narrative or a plot. These constitute skeleton of his work, deplore it as he may."☆

یہ صحیح ہے کہ ناول نگاروں نے قصہ اور پلاٹ کی تفریق کی وضاحت اور تفصیل سے گریز کیا ہے۔ بعض حضرات نے قصہ اور پلاٹ کے فرق کو کہانی اور عمل (Fable and action) کی اصطلاحوں میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ وضاحت منطقی اعتبار سے مکمل نہیں ہے۔ ای ایم فورسٹر نے پلاٹ کے سلسلے میں بڑے پتے کی بات کہی ہے:

" A plot is also narrative of elements, the emphasis folling on causuality."

حقیقت یہ ہے کہ جب ناول کے مختلف واقعات میں کوئی منطقی ربط، اندرونی ہم آہنگی، داخلی نظم و تسلسل ہوتا ہے تو پلاٹ کی تخلیق ہوتی ہے اور ان خصوصیات کی عدم موجودگی میں ناول اپنے پلاٹ سے محروم ہو جاتا ہے اور اگر یہ خصائص اپنی جمالیاتی اور فنکارانہ پیش کش میں ناول کے دوسرے عناصر و اجزائے ترکیبی کے مقابلے میں کمزور ہوتے ہیں تو پلاٹ بھی اسی مناسبت سے کمزور ہوتا ہے۔ ای ایم فورسٹر کی رائے☆☆ پر مریم ایلوٹ کی تنقید☆☆☆ اس کو مزید واضح اور منور کر دیتی ہے۔ بادشاہ کا مر جانا اور پھر ملکہ کا مر جانا دو مختلف واقعات ہیں، جن میں کوئی منطقی ربط و تسلسل اور نظم و ضبط نہیں۔ اس لیے ان دونوں واقعات میں کوئی پلاٹ نہیں۔ لیکن بادشاہ کی موت کے صدمے کے نتیجے میں ملکہ کا

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL By Miriam Allott. p.p. 173-74

☆☆ ASPECTS OF THE NOVEL By E.M.Forster p.p.93

☆☆☆ NOVELISTS ON THE NOVEL By Miriam Allott. p.p. 175

انتقال کر جانا دونوں واقعات کو ایک سلسلے میں مربوط کر دیتا ہے اور یہی ارتباط داخلی پلاٹ کی تخلیق کرتا ہے۔ نیتشے کے نظریۂ زندگی سے متاثر ہونے والے فنکار ناول کی اس فنی قدر کی ضرورت سے انکار کرتے ہیں۔ چنانچہ Warnock لکھتا ہے:

" We cannot prented that absolute moral laws to bind us, that any path of duty is mapped out for us, or that we can have a function or a mission: 'Human life is absurd, in that there can be no final justification for our projects. Everyone is de trop; every thing is dispensable." ☆

آج مغرب کا عام رجحان یہی ہے۔ انگریزی اور فرانسیسی کے تمام موجودہ بڑے ناول نگاروں نے بے معنویت (Absurdity) کے نظریے کو کھل کر پیش کیا ہے۔ کامو، کافکا، سارترے، ہیمنگو وغیرہ نے کسی نہ کسی جہت سے زندگی کی بے معنویت کو اجاگر کیا ہے۔ John D. Jump اس مسئلے پر کامو کے حوالے سے لکھتا ہے:

" The Absurd, for Cammus, is an absence of correspondence between the mind's need for unity and the chaos of the world. The mind experiences, and the obvious response is either suicide or, in the opposite direction, a leap of the faith" ☆☆

اور کافکا کے سلسلے میں بات کرتے ہوئے وکامو، ہیمنگو، سارتر کے نظریات کا اجمالی جائزہ اس طرح لیتا ہے:

☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.30

☆☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.36

"For Kafka the universe is full of signs we cannot understand, where as for Camus the human predicament stems from the absence of any such signs."☆

یہی وجہ ہے کہ مغرب کے جدید ناولوں میں پلاٹ کا اہتمام نہیں ملتا اور قصے کی تعمیر وتشکیل کے سلسلے میں اہل مغرب نے کسی منطقی اور عقلی ربط وتعلق کا انکار کیا ہے۔ یہی حال کردار نگاری کا بھی ہے۔ پلاٹ اور کردار سے بے نیاز کہانیاں اور ڈرامے آج فرانسیسی اور انگریزی ادب میں زیادہ مقبول ہیں۔ اردو میں افسانوں کی حد تک ایسی کہانیاں لکھنے کی کوششیں کی گئی ہیں جنہیں Plotless stories کہہ سکتے ہیں لیکن چونکہ ابھی مشرق کے مزاج میں بے معنویت صحیح معنوں میں فلسفیانہ رجحان کی حیثیت حاصل نہیں کرسکی ہے اس لیے Plotless کہانیوں کا معیار بلند نہیں ہوسکا ہے اور ناول تو خیر لکھے ہی نہیں گئے۔ Beckett کا ڈراما Waiting for godot اور Endgame میں پلاٹ اور کردار کو بالکل ہی نظر انداز کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں Bonko کی تصنیف 'AVANT-GARDE' کے صفحہ ۵۷ پر یہ رائے ملاحظہ کیجئے:

"Both these plays show a lack of plot and also, in the conventional sense, of character, for character presumes that personality matters, just as plot assumes that events in time have significance-and both these postulates are questioned in the plays"☆☆

اور اس وجہ سے مغربی ذہن کا یہ ایقان ہے کہ کوئی بھی شئے حقیقی وجود نہیں رکھتی اور سچ مچ کوئی شے حقیقی وجود رکھتی ہے تو وہ ہماری معلومات سے باہر کی شے ہے۔ نیتشے نے

☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.39

☆☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.66

Death of God کا تصور ضرور دیا تھا اور یہ بھی صحیح ہے کہ وہیں سے نئے رجحانات کی ابتدا ہوتی ہے لیکن مغرب کی صنعتی بلکہ مکانیکی زندگی نے فسلفیانہ طور پر ایک خلا کا احساس کیا ہے جس نے اس خیال کو عام کیا ہے:

" I know that outside time and space lies Nothing, and that "I", in the ultimate of my reality, am Nothing also."☆

ڈاکٹر جعفر رضا کا یہ کہنا:

"یہ خیال زندگی کے مطالعے میں فن کار کے ذاتی رویہ میں اختلاف کی بنا پر پیدا ہوتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی کی خارجی حقیقتوں کو نظر انداز کردینے پر کہانی کار کو مضطرب، منتشر اور غیر یقینی کیفیتوں کے اظہار اور شعور کی داخلی کیفیتوں تک محدود ہوجانا پڑتا ہے۔ زندگی کے صنعتی عمل نے اس طرح کے رجحانات و خیالات کو تقویت دی ہے اور مغربی ادب میں خصوصیت سے اس کی جلوہ آرائی نظر آتی ہے۔ لیکن زندگی کی ارتقائی قوتوں پر اعتماد کرنے والے نظام و منصوبہ کی افادیت کے پیش نظر ادب میں بھی تسلسل اور تنظیم کی ضرورت پر زور دیتے ہیں کیوں کہ اس کے بغیر انسان کی اجتماعی قوت بےعمل نظر آتی ہے۔ کہانی کے پلاٹ کی تنظیم میں تبدیلی کی کئی نوعیتیں ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ موجودہ کہانی کاروں نے پلاٹ یا قصہ یا اس سے متعلق دیگر عناصر کو ترک نہیں کیا ہے بلکہ ان کا جذباتی معیار تبدیل کردیا ہے۔ جدید کہانیوں میں واقعات کا بیان ہوتا ہے لیکن ان کا تعلق زیادہ تر ذہنی اور تصوراتی ہوتا ہے۔" (۱)

مندرجہ بالا اقتباس حقیقتِ فن کی نارسائی کا مظہر ہے۔ زندگی کی خارجی حقائق کو نظر انداز کرنے سے یہ رجحان پیدا نہیں ہوا بلکہ زندگی کی خارجی اور داخلی حقیقتوں کی فلسفیانہ تعبیر و تفسیر اور وجود کے حقیقی شعور کے نتیجے میں کائنات کی بےمعنویت اور زندگی کی بےترتیبی

☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.69

(۱) پریم چند کہانی کا رہنما: ڈاکٹر جعفر رضا ص ۱۱۱

سامنے آتی ہے۔ جو لوگ ادب میں تسلسل، تنظیم اور افادیت پر زور دیتے ہیں اور جنہیں اس کے بغیر انسان کی اجتماعی قوت بے عمل نظر آتی ہے وہ لوگ سیاسی اعتبار سے نظریاتی و ابستگی کے شکار ہیں۔ لیکن جدید ادباو فنکار انفرادیت کی تعیین اور تشکیل کو سامنے رکھتے ہیں اور کائنات کے وسیع پس منظر میں ایک فرد کے وجود کی معنویت اور زمان و مکان سے اس کے رشتے کی نوعیت کی جستجو کرتے ہیں اور تب انہیں احساس ہوتا ہے:

" Nothing is more real than nothing" ☆

یہ احساس مشرق تو دور کی بات ہے امریکہ کے لکھنے والوں میں بھی کم ہی مقبول ہو سکا اس لیے کہ امریکہ کی طرز زندگی ایسے فلسفیانہ انتشار کے لیے موزوں نہیں ہے۔ اردو کے جن افسانہ نگاروں نے Plotless کہانیوں کی تخلیق کی ہے وہ زمان و مکان (Time and space) کی فلسفیانہ بے معنویت سے شعوری طور پر واقف نہیں ہیں۔ احتساسی سطح پر تو ان کی قربت زیادہ مشکل مرحلہ ہے۔ لہٰذا اردو کی حد تک ابھی یہ بحث بہت زیادہ موزوں نہیں ہے۔ عبد اللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' اور ان کی کہانیاں ''ندی'' اور ''جلا وطن'' میں اس رجحان و میلان کی آئینہ داری ہوئی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں یہ فلسفیانہ پہلو تو سامنے آتا ہے لیکن یہ احساس نہیں ابھرتا ہے۔ شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' میں سماجی انتشار کی اچھی آئینہ داری کی گئی ہے لیکن فلسفیانہ اور احتساسی طور پر اس میں نئے رجحان و میلان کی نشاندہی ناممکن ہے۔

بہر کیف، ناول کی سب سے اہم فنی اور جمالیاتی قدر پلاٹ ہے خصوصاً یہ اردو ناول کے فنی تقاضوں میں آج بھی مرکزی اہمیت رکھتا ہے جب کہ مغرب خصوصاً فرانس اور انگریزی کے ڈراما نگاروں، ناول نویسوں اور کہانی کاروں نے اس کو غیر ضروری سمجھ لیا ہے۔

۱۲۔ اسلوب: اندازِ بیان یا اسلوب کی بحث فن میں میکانکی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ یہ فن کے عضویاتی نظام سے گہرے طور پر منسلک ہے۔ لیکن افسوسناک بات یہ ہے کہ اسلوب بیان کو خارجی سطح پر بہت زیادہ اہمیت دی گئی اور داخلی سطح پر اس کی اہمیت کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ سید علی عباس حسینی اسلوب کو کسی حد تک اکتسابی اور کسی حد تک وہبی سمجھتے

☆ THE ABSURD By Arnold P.Hinchliffe p.p.66

ہیں۔ ان کا یہ نظریہ فلسفیانہ غور و فکر سے عاری ہے۔ اس لیے کہ وہ اسلوب کو فنی شاہکار کے لیے ناگزیر سمجھتے ہوئے بھی زیادہ تر اس خارجی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں(۱)، سہیل بخاری نے ناول میں زبان و بیان کی بحث کرتے ہوئے جس نظریے کا اظہار کیا ہے(۲)۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ انداز بیان موضوع اور مواد سے الگ کوئی خارجی حیثیت رکھتا ہے۔ حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ اسلوب بیان اپنے موضوع سے اتنے گہرے طور پر ہم آہنگ ہوتا ہے کہ اس کو الگ کر کے دیکھنا تخلیقی عمل کے بنیادی تقاضوں کو نظر انداز کرنا ہے۔ اسلوب کے موضوع پر مریم ایلوٹ نے لکھا ہے:

> " The Novelist's difficulties with dialogue remind us more sharply than his other problems that style plays a peculiarly important part in his success or failure, but it is obvious that of the other activities explored in this chapter there is not one that could even begin to be carried out without some fealing for the possibilities of language. Every thing in a novel is part of a diversified verbal pattern: only by mastering the range and flexiblity of style which this pattern demands can the novelist finally convince us that his concern lies with something other than the abstract and the ideal. It must be said at once that this does not mean that in order to be a

---

(۱) ناول کی تاریخ اور تنقید : سید علی عباس حسینی ص ۶۸

(۲) اردو ناول نگاری: سہیل بخاری ص ۳۱-۳۰

good novelist it is necessary to be an accurate stylist."☆

اسلوب یا انداز بیان کا تعلق واضح طور پر زبان یا Language سے ہے۔ زبان ہی وہ ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعہ ادیب اپنے تخلیقی تجربات کو فنی روپ دیتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ فن سے زبان کا خارجی یا میکانکی رشتہ ہوتا ہے بلکہ یہ بالکل ہی حقیقی اور عضویاتی تعلق ہے جس طرح روح و جسم کا رشتہ ہوتا ہے اسی طرح اسلوب کا اپنے فن سے ہے، یہ جسم اور لباس کا رشتہ نہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ عام طور پر اسلوب اور فن کے رشتہ کو جسم اور لباس کے رشتہ کے تعلق سے سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ زبان کے سلسلے میں یہ بات سامنے رکھنی چاہئے کہ زبان کا استعمال روز مرہ کی زندگی میں ہر لمحہ ہر قدم پر کیا جاتا ہے اور اس طرح سے جو ذریعہ اظہار فنکار کا ہے وہ کثرتِ استعمال کا شکار ہے۔ سر ایفور ایوانس (Sir Ifor Evans) نے زبان کی کثرتِ استعمال پر بڑی دلچسپ بات کہی ہے:

> "Each art has it own medium: the painter his pigments, the musician his sounds, and the writer, words. The difficulty of the writer is that words are used for all everyday purposes, so that they become worn, like coins rubbad by long use."☆☆

جہاں تک سر ایفور ایوانس کے نظریہ کا سوال ہے، اس میں دم خم نہیں ہے۔ زبان کثرتِ استعمال سے نکھرتی ہے اور ارتقائی منازل سے گذرتی ہے۔ یہ زبان کا بنیادی مزاج ہے اس لیے یہ کہنا کہ کثرت استعمال سے زبان سکّے کی طرح گھس جاتی ہے۔زبان اور اہل زبان کے احساسی رشتے سے لاعلمی کا نتیجہ ہے۔ پھر یہ کہ فنکار زبان کا استعمال عام سطح پر

☆ NOVELISTS ON THE NOVEL By Miriam Allott p.p. 281

☆☆ A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITERATURE By S.I.Evans.p.p.15

نہیں کرتا بلکہ وہ زبان کا استعمال تخلیقی سطح پر کرتا ہے اور اس طرح وہ زبان کو نفاست' نزاکت' ارتقا اور ارتفاع کی طرف لے جاتا ہے۔ زبان کی طرف فنکار اور عام لوگوں کے رویہ میں فرق ہوتا ہے۔ عام لوگ زبان کو عملی سطح پر دیکھتے ہیں اور اس کو براہ راست استعمال کرتے ہیں لیکن فنکار کا رویہ زبان کی طرف عام لوگوں جیسا نہیں ہوتا۔ زبان کی طرف عام لوگوں اور فنکار کے رویوں میں وہی فرق ہوتا ہے جو تجربات و حادثاتِ زندگی کی طرف ان دونوں کے رویے میں ہوتا ہے۔ عام لوگ تجربۂ زندگی یا حادثۂ ہستی کو براہ راست اور عملی سطح پر دیکھتے ہیں لیکن فنکار ان کی طرف جمالیاتی اور احتساسی نگاہ ڈالتا ہے اور یہیں سے ان کا تخلیقی شعور بیدار ہوتا ہے۔ اس طرح زبان کی طرف فنکار کا رویہ جمالیاتی اور احتساسی ہوتا ہے۔ زبان کے عملی استعمال اور استعاراتی استعمال میں فرق ہے۔ الفاظ کی جذباتی اور احتساسی سطح کو چھونا اسی وقت ممکن ہے جب احساس اور زبان کے رشتے کو سامنے رکھا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان الفاظ ہی کے ذریعہ سوچتا بھی ہے اور محسوس بھی کرتا ہے۔ سارتر نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

" Our thought is only as good as our language and this is by our language that we must be judged."☆

زبان کے سلسلے میں یہ سب سے زیادہ معروضی رائے ہے۔ غور سے دیکھئے تو زبان ہماری رگوں میں دوڑتے ہوئے لہو کی رفتار کا نام ہے۔ یہ باہر سے مستعار لائی ہوئی کوئی شے نہیں ہے اگر کوئی فنکار زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا' بہ الفاظ دیگر اگر وہ لفظوں کی حسیاتی اور جذباتی سطح کو چھونے میں ناکام رہتا ہے تو اس کی تخلیق اپنی انفرادیت کھو دیتی ہے۔ سارتر نے 'WHAT IS LITERATURE' میں زبان کے سلسلے میں درج ذیل نظریہ کا اظہار کیا ہے:

" If words are sick, it is up to us to cure them.

☆ بحوالہ ماہنامہ شب خوں الہ آباد شمارہ ۷۰ ص ۱۴

Instead of that, many writers live off this sickness. In many cases literature is a cancer of works...... There is nothing more deplorable than the literary practice which, I believe, is called poetic prose and which consists of using words for the obscure harmonics which resound about them and which are made up of vague meanings which are in contradiction with the clear meanings. I know: the purpose of a number of writers was to destroy words as that of the sur-realists was to destroy both the subject and the object; but it was the extreme point of the litaratures of consumption. But today, as I have shown, it is necessary to construct. If one starts depring the inadequacy of language to reality...... one makes oneself an accomplice of the enemy, that is, of propaganda. Our first auty as a writer is thus to re-establish language in its dignity. After all, we think with words. We would be quite vain to believe that we are concealing ineffable beauties which the word is unworthy of expressing. And then I distrust the incommunicable; it is the source of all violence."☆

☆ WHAT IS LITRATURE. P.P.210-11

ظاہر ہے جب سوچنے اور محسوس کرنے کے لیے بھی زبان ہی ذریعہ استعمال کے طور پر کام آتی ہے تو زبان کے سلسلے میں بغیر کسی تامل کے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب حقیقتاً فنکار کی تخلیقی شخصیت کا مادی اظہار ہے۔فن میں لاشعوری سطح پر فنکار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے، شعوری سطح پر بھی فنکار کی شخصیت کے مختلف پہلو اظہار کی منزلوں سے گذرتے ہیں۔ اس عالم گیر حقیقت کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اسلوب فنکار کے تخلیقی احساس وشعور کی رو کا خارجی اظہار ہے۔ یہ سمندر کی اوپری سطح ہوتی ہے لیکن جو سمندر کی نچلی سطح سے اتنی ہم آہنگ ہے کہ ان کو ایک دوسرے سے کسی طرح الگ سمجھنا ممکن نہیں جو فنکار اپنے اسلوب کے فنی تقاضوں کی طرف جتنا ذمہ دار ہوگا وہ احساسی اور فکری طور پر اتنا ہی بالیدہ، نفیس اور مہذب ہوگا۔ یہی معیار ہے جس پر مختلف فنکاروں کے درمیان امتیاز و تفریق کی جاسکتی ہے اور الگ الگ فنکاروں کے منصب کی تعیین بھی۔ اگر فنکار الفاظ کو اسی سطح پر استعمال کرتا ہے جو عوام کی سطح ہے یعنی وہ الفاظ کی تخلیق، جذباتی، احساسی اور استعاراتی سطح تک نہیں پہنچا ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ زندگی اور کائنات کی طرف اس کا رویہ نابالغانہ ہے۔ دستو ویسکی، ڈی ایچ لارنس اور ہنری جیمس کی طرح ناول نگار جب پیمبرانہ نقطۂ نظر اختیار کرتا ہے تو اس کا اسلوب دانشورانہ منطق سے زیادہ شاعرانہ تخیل کا پابند ہوتا ہے اور جس کا اظہار علامتوں اور استعاروں کے ذریعہ ہوتا ہے۔ انداز بیان میں بے تکلفی اور سیل رواں کی مانند ایک فطری بہاؤ کا پایا جانا ضروری ہے۔ فکری پہلو اتنا غالب نہ ہو کہ ناول ایک فلسفیانہ صحیفہ بن جائے اور نہ احساسات کی آنچ اتنی تیز ہو کہ وہ جذباتی داستان بن جائے، مقصدیت اتنی حاوی نہ ہو کہ ناول پروپیگنڈا کا وسیلہ ثابت ہونے لگے اور تفریح و تجسس ایسا سطحی رنگ نہ اختیار کرلے کہ ناول محض تفنن طبع کے لیے ایک پھلجھڑی کی شکل میں بدل جائے۔ اسلوب کسی فنکار کے فنی اور جمالیاتی شعور کی پختگی اور عدم پختگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کے بیان کے مطابق ہر بڑا فنکار اپنا اسلوب خود وضع کرتا ہے۔ اسٹیونسن نے اس خیال میں یہ اضافہ کیا ہے کہ حقیقی فنکار ہر نئے موضوع کے ساتھ اپنے اسلوب میں مناسب ترمیم کرتا جاتا ہے۔

حاصل گفتگو یہ ہے کہ عالم گیر طور پر ناول کے لیے جن فنی اور جمالیاتی قدروں کی ضرورت کا احساس کیا گیا ہے ان کا خلاصہ اور نچوڑ درج بالا سطور میں پیش کیا گیا اور ناول کی فنی قدروں سے انتقادی بحث کی گئی۔ میرا نظریہ یہ ہے کہ ناول نگاری کے لیے مذکورہ بالا فنی قدروں کا متوازن اور معتدل احساس ہی وہ پیمانہ ہے جس پر کسی بھی ناول کے محاسن و معائب کا اندازہ کیا جاسکتا ہے اور اس کی کامیابی اور ناکامیابی کے درجہ و منصب کی تعیین کی جاسکتی ہے۔ بہرکیف، ناول کے تمام عناصر کو خوبصورت ہم آہنگی، دلکشی، توازن اورفن کارانہ سلیقہ مندی کے ساتھ پیش کردینا ہی ناول نگاری کی کامیابی کی دلیل ہے ناول نگاری کا فن تخلیقی بصیرت اور صبر و ریاضت دونوں ہی کا طالب ہے۔

انگریزی ناول کی روایت

ادبیات عالم کی تواریخ کے اوراق
شاہد ہیں کہ دنیا کی سبھی زبان و ادب میں ناول
کا فن داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے اور ابتدا
میں یہ داستانیں منظوم ہوا کرتی تھیں۔ مابعد دور
میں یہ قصے کہانیاں نثر میں تحریر کی جانے لگیں
اور داستان کا درجہ رکھتی ہیں۔ پھر یہ داستانیں
ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے ناول کی شکل
میں نمو پذیر ہوئیں۔

انگریزی زبان و ادب میں بھی ناول
کا فن داستان کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔
انگریزی میں چوسر کے Tales منظوم

داستانوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سر ایفورایوانس (Sir Ifor Evans) کا کہنا ہے کہ چوسر کی منظوم داستانوں میں ناول کے فنی تقاضے کسی حد تک برتے گئے ہیں۔ اس کا پورا جملہ یہ ہے:

> " The novel is a prose work, while most of the early story-telling was in verse. Chaucer's TROILUS AND CRISEYDE has many of the features a modern reader would expect in a novel, except that Chaucer writes in verse."☆

سرایفور ایوانس (Sir Ifor Evans) کی یہ رائے معروضی اندازِ نظر کی دین ہے۔ زندگی کے سماجی تقاضوں کے ساتھ ساتھ ادب وفن میں خارجی اور داخلی تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ جس طرح ہندوستانی زندگی داستانی عہد سے ناول کے عہد میں ایک ارتقائی سفر کے بعد پہنچی ہے یعنی داستانی عہد کی سماجی زندگی بہت حد تک کش مکش اور آویزش سے عاری تھی لیکن جب یہ سماج اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتا ہوا کش مکش، آویزش، تصادم اور ٹکراؤ سے دو چار ہوا اور داستان سے ناول کی طرف قصہ گوئی کے فن کی مراجعت ہوئی' اُسی طرح انگریزی ادب میں بھی سماجی ارتقا نمو پذیر ہوا۔ چوسر کی کہانیوں میں ناول کے فنی عناصر کا سراغ ہمیں اردو داستانوں کے ارتقائی دور کی تخلیقات '' سب رس'' اور مثنوی '' قطب مشتری'' '' بہرام وگل اندام'' اور '' کدم راؤ پدم راؤ'' تک لے جاتا ہے۔ مذکورہ مثنویوں میں بھی خواہ منظوم ہوں کہ منثور ناول کے مختلف فنی تقاضوں کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بڑھتی ہوئی سماجی کش مکش اور آویزش کے ساتھ ساتھ ناول اور داستان کے درمیان مشترکہ فنی تقاضوں کی صفت وخصوصیت میں قدرے افتراق و امتیاز پیدا ہوئے لیکن ان کی ماہیت اور نوعیت تغیر آشنا نہیں ہوئی۔ اس موضوع پر پچھلے صفحات

☆ A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITRETURE.

By Sir Ifor For Evans p.p. 149

میں اجمالاً روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ معدودے چند فنی عناصر کے علاوہ اکثر و بیشتر فنی تقاضے ناول اور داستان میں مشترک ہیں۔ مزید وضاحت کے پیش نظر یہ عرض کرنا ناگزیر ہے کہ داستان اور ناول میں قصہ گوئی، دلچسپی کا عنصر، فضا بندی، جذبات نگاری، منظر کشی، واقعہ طرازی، کردار سازی، مکالمہ، اسلوب، پلاٹ وغیرہ قدرِ مشترک ہیں ہی' تفریق و امتیاز اتنا ہے کہ داستان نگاروں نے ان فنی تقاضوں کی طرف جو بے نیازی کا رویہ اپنایا ہے اس کے مقابلے میں ان فنی عناصر کی طرف ناول نگاروں کا سلوک زیادہ گہرا اور قریبی ہے اور اس کی وجہ داستان اور ناول کے سماجی پس منظر کی کش مکش اور آویزش کی مختلف سطحیں ہیں:

> ''ناول اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بنیادی فرق نہیں صرف زمانے اور انسانی شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ ناول کتنی ہی حقیقی کیوں نہ ہو وہ ہرگز دلچسپ نہیں ہوسکتی جب تک کہ اس میں تخیل کی آمیزش نہ ہو اور کوئی داستان ایسی نہیں دکھائی جا سکتی جس میں تخیل کی فراوانی کے ساتھ کچھ نہ کچھ حقیقت نہ ملی ہوئی ہو۔ اس طرح دونوں ایک ہی قسم کے جز سے مل کر بنتی ہیں۔ فرق صرف ایک چیز کا دوسری کے مقابلے میں زیادتی کا رہ جاتا ہے۔ داستان نویسوں کو بھی زندگی کا ترجمہ پیش کرنا تھا اور اس ترجمہ کو اپنی تخئیل کے رنگ میں رنگ دینا تھا۔ مگر ان کے شعور نے اس درجہ تک ترقی نہیں کی تھی کہ تخیل کو مبالغہ کی دنیا میں جولانی کرانے سے روکتے اور زندگی کا صحیح اور قرین قیاس انداز پیش کرتے۔ جب انسانی شعور ترقی کر کے اس درجہ پر پہنچ گیا تو داستان ناول میں تبدیل ہوگئی............ 'قصہ چہار درویش' ایک خاص زمانے میں ایک خاص شخصیت کے نظریہ حیات کی تخلیق ہے اور یہی تعریف کسی بہترین ناول کی بھی کی جاسکتی ہے۔ (۱)

بہرکیف! تکرار خیال کی معذرت کے ساتھ ساتھ یہ عرض کرنا مقصود ہے کہ

---

(۱) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ : محمد احسن فاروقی ص ۱۱-۱۰

ناول نگاری ہر ادب میں خواہ وہ مشرقی ہو کہ مغربی قصہ گوئی کی داستانی منزل سے آگے کا سفر ہے ۔ سر ایفورایوانس (Sir Ifor EVans) کا کہنا ہے کہ چوسر کی منظوم داستانوں یں ناول کے عناصر موجود ہیں، اس رائے کی صداقت کا ایک بڑا ثبوت ہے اس لیے کہ سر ایفورایوانس (Sir Ifor EVans) کی یہ رائے حقیقت پسندانہ اور معروضی ہے۔ مغربی ادب میں ناول کا سراغ متنازع فیہ مسئلہ ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اور ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی نے اپنی مشترکہ تصنیف ''ناول کیا ہے'' میں دنیا کے سب سے پہلے ناول کا ذکر کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

> ''دنیا کا سب سے پہلا ناول سروانٹس (Cervantes) کا ''ڈان کوئکوٹ' ہے۔ یہ ناول اسپین میں ۱۶۰۵ء میں شایع ہوا۔'' (۱)

سروانٹس کی یہ تصنیف ایک دلچسپ پس منظر رکھتی ہے ۔محمد احسن فاروقی اور نور الحسن ہاشمی نے اس ناول کے پس منظر کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس کو سروانٹس نے پرانی داستانوں کا مذاق اڑانے کے لیے لکھا تھا۔ اس کا ہیرو ڈان کوئکوٹ پرانی داستانیں پڑھتے پڑھتے اس نتیجہ پر پہنچا کہ وہ بھی جلیل القدر ہستی ہے اور اسے بھی خلق خدا کی خدمت کے لیے زرہ بکتر پہن کر گھوڑے پر سوار ہو کر نکلنا چاہئے اور بڑے بڑے مہمات سر کرنا چاہئے ...... سروانٹس کو شاید یہ خیال نہ تھا کہ پرانی داستانوں کا مذاق اڑانے میں وہ ایک نئے فن کی ایجاد کر رہا ہے۔ ڈان کوئکوٹ زندگی کی ہر راہ سے گذرتا ہے اور اس طرح یہ ناول اسپین کی سوسائٹی کا مکمل نقشہ ہو جاتا ہے۔'' (۲)

اس اقتباس سے بھی یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ناول کا فن داستان کے فن کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ سروانٹس (Cervantes) کا اس تصنیف سے یہ مقصد کہ پرانی داستان کا مذاق اڑایا جائے' دراصل پرانے سماج کے خلاف اس کی بغاوت ہے جس کی بنیاد سروانٹس

---

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی ،نور الحسن ہاشمی ص ۱۰۸

(۲) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی ،نور الحسن ہاشمی ص ۹-۱۰۸

کے عہد میں آنے والے اس سماج پر ہے جو نسبتاً زیادہ کش مکش اور آویزش سے مملو تھا اور یہ تخلیق داستان نگاری کے فن کی ترقی یافتہ شکل اس لیے بنی کہ اُس نے پرانے سماج کے مقابلے میں آنے والے سماج اور بدلتے ہوئے معاشرے کی ترجمانی کی تھی اور یہ غیر شعوری اقدام تھا۔ فاروقی اور ہاشمی کا یہ کہنا کہ خود مصنف اپنے فن کی نوعیت سے آگاہ نہ تھا اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس ناول کی فنی خصوصیت سے بحث کرتے ہوئے مذکورہ ناقدین لکھتے ہیں:

"اس تصنیف میں فن ناول نگاری کے نقوش ہر طرح مکمل طور پر نمایاں ہیں نہ صرف یہ کہ ناول کے تمام جزئیات اس میں موجود ہیں بلکہ فن ناول نگاری کا وہ خاص طریقہ جو اس کو دیگر اصناف نثر سے ممتاز کرتا ہے اس میں موجود ہے۔" (۱)

یعنی مذکورہ ناقدین 'ڈان کوئکزوٹ' کو ناول تسلیم کرتے ہیں حالانکہ وہ اس تخلیق کو مصنف کی غیر شعوری کوشش قرار دیتے ہیں۔ اسی طرح اُردو میں بھی داستان کے فن نے ناول کی حیثیت غیر شعوری طور پر حاصل کی اور یہ کارنامہ نذیر احمد نے انجام دیا جس پر گذشتہ صفحات میں روشنی ڈالی جاچکی ہے۔

ناول کے سلسلے میں یہ بات بہر کیف سامنے رکھنی چاہئے کہ انگلش ناول کی ابتدا اٹلی کے زیراثر ہوئی۔ حالانکہ کچھ انگریزی نقادوں نے جیسا کہ عرض کیا گیا ہے' انگلش ناول کا سراغ چوسر کے عہد سے لگایا ہے۔ Arthur Complon-Rickett لکھتا ہے:

" Here, then, in Chaucer's time is the first stage in the development of the Novel from the old Romance that had its inspiration in the songs of the minstrel."☆

یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر انگریزی ادب پر اٹلی کا اثر نہ پڑا ہوتا تو ناول کا فن اتنی جلد

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی ص ۱۰۹

☆ A HISTORY OF LITRATURE. By A.C.Rickett p.p. 104

ارتقائی منزلیں طے نہ کرسکتا۔ محمد احسن فاروقی اور محمد نورالحسن ہاشمی کا کہنا ہے:

''دنیا کا سب سے پہلا ناول سروانٹس (Cervantes) کا ڈان کوئگزوٹ ہے۔ یہ ناول اسپین میں ۱۶۰۵ء میں شایع ہوا۔ (۱)

ان کا نظریۂ فن ناول نگاری کے معیار کے پیش نظر قابل قبول ہے۔ لیکن بعض محققین و ناقدین کی رائے اس کے برعکس ہے۔ اٹلی کو ناول کی پیدائش کی سرزمین قرار دیا جاتا ہے اور وہاں سے دنیا کے پہلے ناول کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ درج ذیل رائے ملاحظہ ہو:

" Italy was the home of the Novel. It was here that Boccaccio, in 1350, first attempted those prose tales of amorous adventure, THE DECAMERON------ "Novella stories." The term originally meant a fresh story, but soon Novel was applied to any in Prose as distinct. from a story in verse, which retained its old appellation of Romance." ☆

برطانیہ سے اٹلی کی سیر و سیاحت کی ابتدا کا نتیجہ صرف یہی نہیں ہوا کہ سیر و سیاحت پر مشتمل ایسی کہانیاں لکھی جانے لگیں جن کو نئی کہانیوں یا "Novella Stories" یعنی بہ الفاظ دیگر ناول کا نام دیا گیا بلکہ اطالوی ادب کے ترجمے بھی انگریزی میں ہوئے۔ رومانیت کے عہد وسطیٰ کی داستانوں میں ماضی کی دیو مالائی زندگی پیش کی جاتی تھی۔ اُردو داستانوں میں بھی یہ قدر مشترک موجود ہے ۔لیکن ناول میں عہد حاضر کی روز مرہ زندگی کی حقیقتیں پیش کی گئیں۔ ناول کی اسی خصوصیت نے کہانی کی اس صنف کو زیادہ مقبولیت بخشی۔ ولیم پنٹر (William Painter) نے اطالوی کہانیوں کے ترجمے کا ایک مجموعہ شایع کیا تھا جس نے انگریزی قارئین کو اطالوی ناول کی طرف متوجہ کیا اور اس طرح

(۱) ناول کیا ہے: محمد احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی ص ۱۰۸

☆ A HISTORY OF LITRATURE. By A.C.Rickett p.p. 105

انگریزی میں اطالوی ادب کے زیر اثر ناول اور ڈرامے کے لیے راہیں ہموار ہوئیں۔ شیکسپیئر بھی ولیم پنٹر کے اثر سے دامن نہ بچا سکا۔ اس کے ڈرامے ROMEO AND JULIET اور THE MERCAHNT OF VENICE ولیم پنٹر کے ترجے سے ماخوذ ہیں۔ شیکسپیئر ہی نہیں Beaumont, Fletcher, Peele, Marlowe, Webser اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں پر ولیم پنٹر کے اثرات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ الزابتھ عہد کے لکھنے والوں میں خصوصیت کے ساتھ جن لوگوں کو نمایاں حیثیت حاصل ہوئی، جون لیلی (John Lyly) ' روبرٹ گرینے (Robert Greene) ' تھومس لوج (Thomas Lodge) ' سرفیلپ سڈنی (Sir Philip Sidney) اور تھومس نیش (Thomas Nash) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جون لیلی کی تخلیق EUPHUES, THE ANATOMY OF WIT ۱۵۷۹ء میں شایع ہوئی ۔ جون لیلی کے بارے میں یہ رائے غور فرمایئے :

" John Lyly is the pioneer of the English novel, the first stylist in prose, and the most popular writer of his age." ☆

جون لیلی کے بعد روبرٹ گرینے کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ اسکا دوسرا ناول PANDOSTO کی اشاعت ۱۵۸۹ء میں ہوئی۔ اس ناول میں تخلیقی ذہانت موجود ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی اسلوب کی سادگی ہے۔ روبرٹ گرینے پر جون لیلی کے فن کے واضح اثرات ہیں۔ تھومس لوج بھی جون لیلی سے متاثر ہے مگر روبرٹ گرینے کی طرح نہیں۔ تھومس لوج نے اپنے وسیع تجرباتِ زندگی اور سمندری مسافتوں کے تاثرات کے پس منظر میں ROSALYNDE کہانی لکھی۔ اس کہانی کی اہمیت اس سے لگائی جاسکتی ہے کہ شیکسپیئر (Shakespeare) کا ڈراما AS YOU LIKE IT کا پلاٹ اسی سے ماخوذ ہے۔ RUSALYNDE کہانی کے ارتقاء میں اس لیے بھی اہمیت

☆ A HISTORY OF LITRATURE. By A.C.Rickett p.p. 105

رکھتی ہے کہ اس کہانی کے پلاٹ کا سراغ چوسر کے عہد تک ملتا ہے۔ تھومس لوج کی اس سے بہتر کوئی دوسری تصنیف نہیں ہے۔ اس عہد کے ناول نگاروں میں چوتھا اہم نام تھومس نیش کا ہے ۔ اس کی مشہور تصنیف THE UNFORTUNATE TRAVELLER, OR THE LIFE OF JACK WILTON ۱۵۹۴ء میں طبع ہوئی۔ اس ناول میں جذباتیت کی جگہ ظرافت نے لے لی۔ جون لیلی کے یہاں مزاح کی بہتات تھی، روبرٹ گرینے کے یہاں خوش دلی کا مظاہرہ تھا لیکن تھومس لوج اور سڈنی دونوں کے یہاں ان لوگوں کے مقابلے میں ظرافت کا لطیف انداز ملتا ہے۔ سڈنی کا ناول ARCADIA بڑی شہرت رکھتا ہے۔ اس کو انگریزی ناول نگاری کا سنگ میل سمجھا جاتا ہے۔ سڈنی کی وفات کے بعد ۱۵۸۰ء میں یہ کتاب شایع ہوئی۔ سڈنی کے بعد ڈیکر (Dekker) کا نام ناول نگاروں میں لیا جاتا ہے۔ اس کی تصنیف GULS HORN-BOOKE ۱۶۰۹ء میں شایع ہوئی۔ ڈیکر نے تھومس نیش کے انداز کی تقلید کی تھی۔ اس کی تخلیق PICARESQUE اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے۔ لیکن حقیقتاً وہ ایک ڈراما نگار تھا۔ بہر کیف! الزابتھ عہد کے خاتمے کے ساتھ ساتھ انگلش ناول کا پہلا دور اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس کے بعد کی صدی میں فرانسیسی رومانویت انتہائی مصنوعی انداز میں ناول نگاروں میں آ گئی ۔ اس لیے سترہویں صدی میں کوئی بڑا ناول نگار پیدا نہیں ہوا لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اٹھارہویں صدی میں ناول کے ارتقا کی درمیانی کڑی کی حیثیت سے سترہویں صدی کے ناول نگاروں کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ منثور قصہ کہانیوں کا یہ دور سولہویں سترہویں صدی پر محیط ہے۔ اس عہد میں تراجم کے علاوہ تقریباً ڈیڑھ سو منثور کہانیاں انگریزی زبان میں قلم بند کی گئیں۔

نشاۃ الثانیہ کے آخری زمانے میں انگریزی ادب میں نثر نگاروں کا قافلہ سامنے آیا۔ سترہویں صدی کے اوائل کو عبوری دور سمجھا جاتا ہے۔ روبرٹ برٹن Robert Burton، سر تھومس اوور بری (Sir Thomas overbury) ، جون سلڈن (John Selden) ، سر تھومس برونے (Sir Thomas Browne) ، تھومس فولر

(Thomas Fuller) سرتھومس ارکوہارٹ (Sir Thomas Urquhart) ' ایزاک والٹن (Izaak Walton) اور جیمس ہرینگٹن (James Harrington) وغیرہ نے اس عہد میں مختلف اصنافِ ادب میں نثر نگاری کو فروغ بخشا اور الزابتھ کے عہد کے اسلوب میں تبدیلیاں پیدا کیں۔ لیکن ناول کے ارتقا کے سلسلے میں جون بنین (John Bunyan) کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ جون بنین کو قصہ گوئی کے فن کا ملٹن سمجھا جاتا ہے۔ پیورٹین (Puritan) عہد کا سب سے اہم ناول نگار یہی ہے۔ اس کی عالم گیر شہرت کی حامل تخلیق " دی پلگرمز پراگرس" (THE PILGRIM'S PROGRESS) انگریزی ناول کے ارتقا میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ تخلیق ۱۶۷۸ء میں شایع ہوئی تھی ۔ اسپنسر (Spenser) نے پیورٹین عہد میں جس تمثیل نگاری کو فروغ دیا تھا اس کے برعکس جون بنین نے " دی پلگرمز پراگرس" (THE PILGRIM'S PROGRESS) اور "دی لائف اینڈ ڈیتھ آف مسٹر بیڈمین" (THE LIFE AND DEATH OF MR.BADMAN) میں حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کو استحکام بخشا۔ کہا جاسکتا ہے کہ جدید ناول کا بانی جون بنین ہے لیکن اس سلسلے میں ڈینیل ڈیفو (Denial Defoe) کی اہمیت کو بھی سامنے رکھنا چاہئے۔ چنانچہ جون بین اس ناول کے سلسلے میں اپنے تاثرات کا اظہار پیش لفظ میں اس طرح کرتا ہے:

" I did not think

to shew to all the world my pen and ink, ...

..... nor did I under take.

Thereby to please my neighbour; no , not I:

I did it mine own self to gratifie"☆

Arthur Rcomplon-Rickett جون بنین کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے:

☆ A HISTORY OF ENGLISH LITRATURE. By A.C.Rickett p.p. 174

" It would be over stating the matter to call him founder of the modern novel; that distinction must be shared by Daniel Defoe. But it is quite true to call him the pioneer of the modern novel. Bunyan had the qualities of the great story-teller; he had insight into character, humour, pathos, and the visualising imagination of the dramatic artist. Despite all its moralising and theological passion, the greatness of THE PILGRIM'S PRGRESS is the greatness of every genuine work of art. It was not written primarily to convert the unbeliever, or to express a school of religious experiences; it was written to please its author." ☆

جون بنین کی کئی تخلیقات مشہور و معروف ہیں لیکن اُن میں THE PILGRIM'S PROGRESS کو اہم ترین تخلیق کا درجہ حاصل ہے۔

سترہویں صدی میں مذہبی اختلافات، سماجی انتشار اور خانہ جنگی کی وجہ سے انگریزی ناول کا ارتقا نہ ہوسکا۔ جیسا کہ عرض کیا گیا اس عہد میں انگریزی ادب پر فرانس کا گہرا اثر پڑا جس کے تحت انگریزی ادب میں رومانویت کی تحریک چلی۔ Madeleine de Scudery کی تخلیق LE GRAND CYRUS کا ترجمہ ۵۵-۱۶۵۳ء کے درمیان ہوا جس کو انگلینڈ میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس رومانوی تخلیق میں ایک خاص طرح کے رئیسانہ ماحول کی آئینہ داری کی گئی۔ اس کے باوجود جذبات، کردار، یونانی

☆ A HISTORY OF ENGLISH LITRATURE. By A.C.Rickett p.p. 174

رومانویت اور شاعری کے اثرات نے اس ناول کی مقبولیت کو بڑھا دیا۔ یہ صحیح ہے کہ ناول اپنی سماجی زندگی سے الگ ہوگیا اور انگریزی میں رومانویت کی باضابطہ بنیاد پڑ گئی لیکن اس کے باوجود سترہویں صدی کے دوسرے حصے میں کچھ خاطر خواہ ارتقا نظر آتا ہے۔ ناول سے جتنی توقعات وابستہ تھیں وہ تو پوری نہ ہوسکیں مگر انفرادی طور پر شہریوں نے اپنی زندگی کے تجربات کو کہانی کے روپ میں پیش کیا۔ Samuel Pepys اور John Evelyn کے روزناچوں کی اس سلسلے میں خاص اہمیت ہے جنہوں نے یقیناً ناول کے لیے مزید فضا ہموار کی۔

بہر کیف! جون بنین کے بعد ایک منفرد اور ممتاز ناول نگار کی حیثیت سے ڈینیل ڈیفو کا نام آتا ہے۔ اس کی ابتدائی تخلیقات میں ''دی ریویو'' (THE REVIEW) اور'' دی اپریشن آف مسزویل'' .THE APPARITION OF MRS) (VEAL کے نام خاص طور پر لیے جاتے ہیں۔ اول الذکر کو صحافت اور عصری ادب Periodical Literature میں ایک اہم موڑ کی حیثیت دی جاتی ہے اور موخر الذکر میں تخیل کی کرشمہ سازی نظر آتی ہے۔ لیکن یہ ڈینیل ڈیفو کی تخلیقات کا ثمرہ ہے۔ ڈینیل ڈیفو کی پہلی تخلیق جس کو ناول کا درجہ حاصل ہوا '' رابن سن کروسو'' (ROBINSON CRUSOE) ہے جس کی اشاعت ۱۷۱۹ء میں ہوئی اور اسے ایک ناول نگار کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا۔ اس وقت ڈینیل ڈیفو عمر کی ساٹھویں منزل میں قدم رکھ چکا تھا۔ اس کے بعد اس نے مزید پانچ ناول لکھے۔ اس کے عہد میں کوئی دوسرا ناول نگار ایسا نظر نہیں آتا جس کو ڈینیل ڈیفو کے آس پاس رکھا جاسکے اور نہ اس کے بعد کے قریبی عہد میں بھی کوئی ایسا فن کار سامنے آیا جس نے ناول کے فن کو فروغ دیا ہوتا۔ ڈینیل ڈیفو کے بعد سیمول رچرڈ سن (Samuel Richardson) سب سے اہم ناول نگار سمجھا جاتا ہے۔ انگریزی ادب کے مورخین و ناقدین تو رچرڈسن کی ناول نگاری کو حادثہ ہی سمجھتے ہیں۔ اس کی مشہور تخلیقات میں '' پامیلا'' (PAMELA) ''کلاریسا'' (CLARESSA) اور ''سرچارلس گرینڈیسن'' SIR CHARELES)

(GRANDISON) کو انگریزی ناولوں میں خاص قدر و قیمت اور اہمیت و حیثیت دی جاتی ہے۔ ان ناولوں کی بنیاد پر رچرڈسن کو انگریزی ادب میں مکمل شہرت حاصل ہوئی اور اس کے فن کی عظمت کو تسلیم کیا گیا۔ ان تخلیقات میں ''پامیلا'' (PAMELA) کو غیر معمولی شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی جو ۱۷۴۰ء میں طبع ہوئی تھی۔

سیموئیل رچرڈسن کے بعد ہنری فیلڈنگ ناول نگاری کی تاریخ میں غیر فانی شہرت رکھتا ہے۔ وہ صحافی بھی تھا اور مقنن بھی۔ اس نے ۱۷۴۲ء میں اپنا ناول ''جوزف اینڈ ریوز'' (JOSEPH ANDREWS) شائع کیا۔ اس کا مقصد رچرڈسن کے ناول ''پامیلا'' (PAMELA) کا مذاق اڑانا تھا۔ ''پامیلا'' کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جس کے نام پر ناول کا نام رکھا گیا ہے۔ یہ کردار اس حد تک مثالیت پسندی کا نمونہ بن گیا ہے کہ اس پر تمثیل کا شک بھی گذرتا ہے۔ فیلڈنگ کو رچرڈسن کی اس تصنیف پر یہی اعتراض تھا۔ چنانچہ اس نے رچرڈسن کی جذباتیت پسندی کا مذاق اڑاتے ہوئے ''جوزف اینڈ ریوز' پیش کی اور اس کے سرورق پر اعتراف کیا ہے کہ یہ ناول سروانٹس کی تصنیف ''ڈون کوئکزوٹ'' کی تقلید میں لکھا گیا ہے۔ چنانچہ اس ناول سے حقیقت نگاری اور واقعیت نویسی کی بنیاد پڑی ——

ہنری فیلڈنگ کا دوسرا اہم ناول '' دی ہسٹری آف جوناتھن ولڈ دی گریٹ'' (THE HISTORY OF JONATHAN WILD THE GREAT) مطبوعہ ۱۷۴۳ء مشہور و مقبول ہوا۔ فیلڈنگ کی واقعیت پسندی کے باوجود اس کے ناولوں میں تمثیل یا Allegories کے اثرات ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں اس کا ناول ''ٹام جونس'' (TOM JONES) مطبوعہ ۱۷۴۹ء پیش کیا جاسکتا ہے۔ اُس صفت مشترک کے باوجود 'ٹام جونس' کو فن کارانہ اہمیت حاصل ہوئی اور یہ تصنیف ناول ہی ہے، داستان نہیں۔ سروانٹس کے بعد فنی عظمت کے لحاظ سے فیلڈنگ کا نام رچرڈسن کے مقابلے میں زیادہ محترم ہے۔ لیکن AMELID مطبوعہ ۱۷۵۱ء فیلڈنگ کے فن کا زوال ہے۔

ہنری فیلڈنگ کے ہم عصروں میں اسمولٹ، (Smolott) اسٹرنے Sterne اور گولڈ اسمتھ (Gold Smith) بھی ادبی اہمیت رکھتے ہیں لیکن اس کو اولیت اس لیے دی جاتی

ہے کہ اس نے داستان سے ناول کی طرف سروانٹس کی پہلی مراجعت کو فنی استحکام اور معیار بخشا۔ ہنری فیلڈنگ (Henry Fielding) کے بعد ٹابیوز اسمولٹ (Tebios Smolett) کا نام آتا ہے۔ اس کا پہلا ناول ۱۷۴۸ء میں شایع ہوا جس کا نام RODERICK RANDOM ہے اور دوسرا ناول PEREGRINE PICKLE ۱۷۵۱ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ ان دونوں ناولوں کو اس کی کامیاب تصنیف سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بعد اس کا فن زوال کا شکار ہوگیا۔

اٹھارہویں صدی کے مشہور ناول نگاروں میں لارنس اسٹرنے ہے۔ اس کی تخلیق LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT ایک ایسا ناول ہے جو اپنی نوعیت اور اپنے طرز کا پہلا ناول ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اس کا تخلیقی ذہن بڑا منفرد اوریجنل تھا۔ اس کی دوسری تصنیف SENTIMENTAL JOURNEY ۱۷۶۱ء میں منظرِ عام پر آئی۔ لارنس اسٹرنے کے بعد سیموئل جونسن (Samuel Johnson) کی تصنیف RASSELAS مطبوعہ ۱۷۵۹ء کا نام آتا ہے اور Voltaire کی تخلیق CANDIDE اور اولیور گولڈ اسمتھ (Oliver Goldsmith) کی تصنیف THE VICAR OF WAKE FIELD مطبوعہ ۱۷۶۶ء ایسی تخلیقات ہیں جو کسی خاص دبستانِ فکر ونظر سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود انگریزی ادب کے شاہکار ہیں۔ رچرڈسن کی روایات کو جس شخص نے آگے بڑھایا وہ فنی برنے (Funny Burney) ہے' اس کا سب سے مشہور ناول EVELINA ۱۷۷۸ء میں شایع ہوا۔ اس کے علاوہ بھی اس کی کئی تخلیقات منظر عام پر آئیں لیکن EVELINA اس کا بہترین ناول ہے۔ FUNNY BURNEY کے بعد ہنری میکنزی (Henry Mackenzie) کا ناول THE MAN OF FEELING مطبوعہ ۱۷۷۱ء کو بھی اہمیت دی جاتی ہے' اس لیے کہ اس ناول کو اس زمانے میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ ہنری میکنزی پر Rousseav کا اثر نمایاں ہے۔ ہنری میکنزی کے زیر اثر تھومس ڈے (Thomas Day) نے ۱۷۸۳ء اور ۱۷۸۹ء کے درمیان

SANDFORD AND MERTON لکھا۔ ہنری بروک (Henry Brocke) کا ناول THE FOOL OF QUALITY جس کی تاریخِ تصنیف ۱۷۶۶ء سے ۱۷۷۰ء کے درمیان ہے ایک سبق آموز ناول ہے۔

اٹھارہویں صدی کے اواخر میں ہیبت ناک ناول نگاری کا رجحان سامنے آیا۔ اسی زمانے میں جرائم کے موضوعات پر بھی ناول لکھے گئے جن میں بعض ناولوں کو فن کارانہ انفرادیت حاصل ہوئی۔ ہورلیس وال پول (Horace Walpole) کا ناول THE CASTLE OF OTRANTO مطبوعہ ۱۷۶۵ء سے اس قسم کے ناول کی ابتدا ہوئی۔ ولیم بک فورڈ (William Beckford) کی تخلیق VATHEK مطبوعہ ۱۷۸۶ء ایک تخیلی ناول ہے لیکن اس قسم کے ناول لکھنے والوں میں سب سے زیادہ کامیابی مسز این ریڈ کلف Mrs. Ann Radcliffe کو ہوئی۔ جس نے افسانوی ادب میں پہلی بار دہشت کے عناصر شامل کیے۔ اس طرح وہ نئی تکنیک کی موجد ٹھہرتی ہیں۔ اس کے پانچ ناولوں میں THE MYSTERIES OF UDOLPHO مطبوعہ ۱۷۹۴ء اور THE ITALIAN مطبوعہ ۱۷۹۷ء خاص طور پر مشہور و مقبول ہیں۔ اس کے بعد Mathew Gregory Lewis کا ناول THE MONK مطبوعہ ۱۷۹۸ء سامنے آیا اور اس کے بعد TALES OF TERROR ۱۷۹۹ء میں اور THE TALES OF WONDER ۱۸۰۱ء میں شایع ہوئے۔ لیکن اس عہد میں سب سے مخلص اور ایماندار فن کار کی حیثیت سے Charles Robert Maturin نمودار ہوا۔ اس کی کتاب MEL MOTH THE WANDERER ۱۸۲۰ء میں سامنے آئی۔ لیکن ہیبت ناک ناولوں میں ایک اہم اور کامیاب ناول کی حیثیت مسز شیلے (Mrs. Shelley) کی تصنیف FRANKENSTEIN کو حاصل ہوئی جو ۱۸۰۷ء میں طبع پذیر ہوئی یہ کتاب آج بھی شوق اور دلچسپی سے پڑھی جاتی ہے۔

انیسویں صدی عیسوی مغرب میں خصوصاً انگریزی ادب میں ناول کا عہد رہا ہے اور اس دور میں ہیبت ناک ناولوں کے مقابلے میں زیادہ عظیم فنی اور جمالیاتی تخلیقات

سامنے آئیں۔ ناول کو جتنی وسعت ہمہ گیری، تنوع اور رنگا رنگی حاصل ہوئی، اس کی بنا پر اس عہد کو ناول کا عہد زرّیں کہا جاسکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جین آسٹن (Jane Austen) نے تاریخ کو کوئی اہمیت نہیں دی اور ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ تاریخی شعور سے نابلد تھی بلکہ اس کے ساتھ سب سے بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وسیع اور مضبوط تاریخی شعور کی بنیاد پر اس کا ایک مضبوط، صحت مند اور بے حد متنوع سماجی شعور اپنی تشکیل کی منزلوں سے گزرا تھا۔ اس لیے اس نے اپنے فن میں اپنے عہد و عصر کی تہذیب و زندگی کی سماجی کش مکش اور طبقاتی آویزش کو پیش کیا اور اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی کا یہ ناولی انداز اپنے پختہ فنی شعور کے ساتھ Jane Austen کی دین ہے۔ اس نے گوتھیک اسکول (Gothic School) دبستانِ ادب کے زیر اثر لکھے گئے بہت سے ناولوں پر سخت تنقیدیں کیں۔ رچرڈسن کے اخلاقیات سے بھی وہ اتفاق نہ کرسکی۔ اسی طرح جذباتیت سے بھی اس نے اپنے آپ کو دور رکھا۔ فیلڈنگ کے بعد وہ پہلی ناول نگار ہے جس نے فنی تقاضوں کی سب سے زیادہ پابندی کی ہے۔ اس نے اپنے فن کا بار بار جائزہ لیا اور حقیقت پسندی اور اختصار سے کام لیتے ہوئے اس نے اپنے فن کی داخلی قدروں کو زیادہ سے زیادہ جمالیاتی رنگ و آہنگ بخشا۔ اس کا سب سے پہلا ناول PRID AND PREJUDICE ہے جو ۱۸۱۳ء میں شایع ہوا۔ اس کے اس ناول کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس کے کردار ضرب المثل بن گئے۔ اس کے دوسرے اہم ناولوں میں MANSFIELD PARK مطبوعہ ۱۸۱۴ء EMMA مطبوعہ ۱۸۱۶ء اور PERSUASION مطبوعہ ۱۸۱۸ء کا شمار ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بیشتر ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اس کی تصنیف PRID AND PREJUDICE سب سے اہم تصنیف ہے۔ وہ ناول کے فن کو بہت عزیز سمجھتی تھی اور اس لیے اس نے بہت ہی شعوری طور پر ناول کے جمالیاتی اور فنی تقاضوں اور قدروں کی تکمیل کی۔ وہ لکھتی ہے:

" I must keep to my own style and go on in
my own way: and though I may never

succeed again in that, I am convinced that I should totally fail in any other." ☆

اس کے ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ Jane Austen نے شیکسپیئر کے نظریۂ ادب اور اسلوب و معیار سے استفادہ کیا تھا اور بڑی حد تک اس نے ناول نگاری میں شیکسپیئر کے طرز و انداز کو کامیاب تخلیقی ذہانت و ذکاوت کے ساتھ برتا ہے۔ نسبتاً محدود پیمانے پر اس کو انگریزی ناول کا شیکسپیئر کہا جاسکتا ہے۔

اس عہد کا ایک دوسرا بڑا ناول نگار Sir Walter Scott ہے۔ اس نے Jane Austen کے فن کی بے حد تحسین و توسیع کی ہے۔ اس معاملے میں اس کا ظرف بڑا وسیع تھا۔ وہ شاعر بھی تھا اور رومانویت کے رجحان کا اسیر بھی۔ یہی رومانویت اس کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے۔ اس نے Jane Austen کے برعکس تاریخی ناول لکھے اور اپنے عہد کے سماجی تقاضوں کو اہمیت نہیں دی۔ اس کے ناول GUYMANNERING مطبوعہ ۱۸۱۵ء THE ANTIQUARY مطبوعہ ۱۸۱۶ء OLD MORTAUTY مطبوعہ ۱۸۱۶ء THE HEART OF MIDLOTHAN مطبوعہ ۱۸۱۸ء اور Rob Roy مطبوعہ ۱۸۱۸ء ایسی تخلیقات ہیں جن سے اس کے تخیلی و اختراعی ذہن کی نمائندگی بھی ہوتی ہے اور اس کی انسانیت دوستی کا اظہار بھی۔ اس کے بہت ہی مشہور و مقبول ناولوں میں IVANHOE مطبوعہ ۱۸۱۹ء اور THE TALISMAN مطبوعہ ۱۸۲۵ء ہیں ۔ ان کے علاوہ SAINT RONAN'S WELL مطبوعہ ۱۸۲۴ء اور REDGAUNTLET مطبوعہ ۱۸۲۴ء ایسے ناول ہیں جن میں فنِ ناول نگاری کی جمالیاتی اقدار کا شعوری لحاظ رکھا گیا ہے۔

انیسویں صدی میں ناول کا فن اپنی ہیئت اور ساخت کے اعتبار سے زیادہ بلند معیار و اقدار سے آشنا ہوا۔ یہ صحیح ہے کہ سروالٹر اسکاٹ کی تقلید میں بہت سے فن کار

☆ A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITRATURE.
By Sir Ifor Evans p.p. 173

نمایاں اہمیت کے حامل ہوئے۔ اس کا اثر صرف انگریزی ادب ہی کے فن کاروں پر نہیں پڑا بلکہ فرانس، روس اور امریکہ کے فن کاروں نے بھی اس کے اثرات قبول کیے اور اردو میں عبدالحلیم شرر نے اس کے ناول "طلسمان" پڑھ کر تاریخی ناول لکھنا شروع کیا اور اردو میں تاریخی ناول نگاری کی بنیاد ڈالی۔ اس کے زیر اثر جن فن کاروں نے ناول کے فن کو ارتقائی منازل سے آشنا کیا ان میں Bulwer Lytton, Dickens, Thackeray, Reade اور جارج ایلیٹ George Eliot کے نام خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

اس عہد میں Thomas Love Peacock نے بھی ناول کے فن سے گہری دلچسپی لی۔ وہ شیلے (Shelley) کے دوستوں میں تھا لیکن اس نے رومانویت کے رجحان کو طنز کا نشانہ بنایا اور طنز و مزاح اور ظرافت کی قدروں کے اسلحے سے رومانوی انتہا پسندوں پر حملے کئے۔ اس کا ناول MAID MARIAN مطبوعہ ۱۸۲۲ء اور MISFORTUNES OF ELPHIN مطبوعہ ۱۸۲۹ء رومانوی دل کشیوں کا اثبات کرتا ہے۔ ان میں کلاسیکی اور وسطی تہذیبی عہد کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ اس کے بعد کی تخلیقات میں HEAD LONG HALL مطبوعہ ۱۸۱٦ء NIGHT MARES ABBEY مطبوعہ ۱۸۱۸ء اور CROTCHEL CASTLE مطبوعہ ۱۸۳۱ء ایسے فنی شاہکار ہیں جن کے گہرے اثرات بعد کے لکھنے والوں پر پڑے۔ George Meredith اور Aldous Huxley نے اس کے اثرات زیادہ وسیع پیمانے پر قبول کیے۔

اس طرح انگریزی ناول نگاری کا ایک عہد ختم ہوتا ہے اس لیے کہ جین آسٹن (Jane Austen) اور سر والٹر اسکاٹ نے مختلف اور متضاد انداز و رجحان پر انگریزی ادب میں ناول نگاری کو کافی فروغ بخشا۔ چارلس ڈیکنس (Charles Dickens) سے انگریزی ناول نگاری ایک نئی سمت اختیار کرتی ہے اور رومانویت کے رجحان کو زوال کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ چارلس ڈیکنس اپنے عہد کے سماجی نظام سے متنفر تھا اور زندگی سے بے پایاں محبت کی بنا پر وہ سماجی نظام میں تبدیلیوں کا آرزو مند تھا' اس لیے انقلابی اور

باغیانہ ذہن و مزاج رکھتا تھا اور اپنے عہد کے بیمار اور منتشر معاشرے میں تبدیلی کا شدید خواہش مند تھا۔ لہٰذا اس کے ناول میں عصری سماجی کش مکش زیادہ شدت، طنز، حقیقت پسندی اور ظریفانہ اسلوب و انداز میں ابھرتی ہے۔ چوں کہ چارلس ڈیکنسؔ اپنے سماجی نظام پر حملے کر رہا تھا اس لیے فطری طور پر اس کی تخلیقات میں اس کے عہد کی سماجی آویزش اور طبقاتی کش مکش کی ترجمانی ناگزیر تھی اور اس کے ناول کی یہی خصوصیت اس کو اپنے ماقبل کے فن کاروں سے ممتاز و ممیز کرتی ہے اور یہاں سے ناول کا نیا عہد شروع ہوتا ہے۔

اردو کے ابتدائی ناول نگار ڈپٹی نذیرؔ احمد، رتن ناتھ سرشارؔ اور عبد الحلیم شررؔ، رچرڈسنؔ، ڈینیلؔ ڈیفو اور سروالٹر اسکاٹؔ وغیرہ سے متاثر ہوئے تھے۔ خواہ وہ اثرات منفی ہوں کہ مثبت مگر یہیں سے انگریزی ناول نگاروں کے فنی اور فکری رجحانات و میلانات کے عمل و ردعمل کی کہانی شروع ہوتی ہے۔ اس لیے آیندہ باب میں اردو ناول کی ابتدا اور اس کے ارتقا کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے انگریزی ناولوں کے اثرات کی نشاندہی بھی کی جائے گی۔ میرا موضوع انگریزی ناول کی ابتدا اور ارتقا کی تفصیل و تجزیہ کو پیش کرنا نہیں ہے اس لیے پس منظر کے طور پر درج بالا اجمالی تاریخ انیسویں صدی کے وسط تک انگریزی ناول کے ارتقا کے سلسلے میں پیش کی گئی ہے۔

اردو ناول کا سفر

ناول ارتقا یافتہ سماجی شعور کی پیداوار ہے۔ زندگی کی وسعتوں اور گہرائیوں ، رفعتوں اور پہنائیوں کو تیز تر قوتِ مشاہدہ، غیر معمولی قوتِ احساس اور ہمہ گیر قوتِ تجربہ کے ذریعہ فن کارانہ سلیقہ مندی کے ساتھ ناول کی ساخت میں اس طرح منتقل کرنا کہ تجسس اور دلچسپی کا عنصر برقرار رہے، کامیاب ناول نویسی کی دلیل ہے ۔ ناول نگار خواب ناک پرستانوں کی سیر نہیں کراتا، رومان انگیز وادیوں کی گل گشت کے لیے نہیں لے جاتا، قیمتی جواہرات سے بھرے ہوئے جزیروں کی تصویر نہیں دکھاتا بلکہ

آنکھوں پر پڑے ہوئے ان پردوں کو ہٹاتا ہے جو سنگین حقائق زاروں سے چشم پوشی کے اسباب ہیں۔ ناول نگار انسان کو زندگی کی حقیقتوں کے حصار میں زندہ رہنے کے سلیقے سے اس انداز میں آشنا کراتا ہے کہ قارئین کے لیے وہ بارِ گراں نہیں بنتا، ہمدرد و غم گسار بن جاتا ہے۔ وہ عصری تقاضوں اور اپنے دور کے مطالبات و مسائل کو اپنی شخصیت میں جذب کرتا ہے، اس کا وجود معاشرتی اور تہذیبی زندگی کی تمام گذر گاہوں کو کھنگالنے کے بعد ناول کے موضوعات دریافت کرتا ہے اور تب انہیں فنی پیرایے میں منتقل کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ہر زبان تخلیق ادب کے ابتدائی مرحلے میں صنف ناول کو اختیار کرنے سے معذور رہی۔ تہذیبی اور سماجی پختگی و بالیدگی کی خاص منزل پر پہنچنے کے بعد ہی ادبی شعور نے ناول کی تخلیق کا راستہ اختیار کیا۔ گویا صنف ناول ذوق ادب کی ترقی یافتہ تخلیقی کاوش سے منظر عام پر آئی ہے۔ اردو میں اگرچہ لفظ 'ناول' انگریزی ادب کے زیر اثر استعمال کیا جانے لگا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ادب کے اثر سے پہلے ہی اردو میں قصہ نگاری کے رجحان نے وہ راہ اختیار کر لی تھی جو آگے جا کر ناول کی شاہراہ پر گامزن ہو سکی۔

اردو میں قصہ گوئی کی روایات داستانوں اور تمثیلی قصوں سے فروغ پاتی رہی ہیں۔ یہ کہانیاں اردو زبان کی ترویج و تہذیب کا پتہ دیتی ہیں۔ ملا وجہی کی تخلیق 'سب رس' (۱۰۴۵ہجری مطابق ۳۶-۱۶۳۵ء) کو پہلی ادبی نثری داستان کی حیثیت حاصل ہے۔ انیسویں صدی کا نصف اول فن داستان نگاری کے عروج کا زمانہ ہے۔ میرامّن کی ''باغ و بہار'' اردو فکشن کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے جس میں زندہ نثر اور قصہ نگاری کا شعور ملتا ہے لیکن کہانی کی جدید روش کے آثار مفقود ہیں۔ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف '' فسانۂ عجائب'' میں لکھنؤ کے مختلف طبقوں کے کاروبار حیات کی آئینہ داری کے باوجود زندگی کے معاملات و مسائل کا شعور نہیں ملتا۔ ان داستانوں میں طلسماتی فضا اور مافوق الفطری عناصر پائے جاتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کی ناکامیابی نے داستانوں کے اس طلسم آفریں ماحول پر بھی ضرب کاری لگائی اور سیاسی و سماجی زندگی بھی ہر سطح پر انقلاب سے دوچار ہونے لگی۔ واہموں اور خواب و خیال کی وادیوں میں

زندگی گذارنے کے چلن سے اجتناب کا میلان نمایاں ہوا۔ منجمد فضا متحرک ہونے لگی، نئے نئے مسائل سامنے آنے لگے اور ان کی تکمیل کی جستجو کی جانے لگی۔ عوامی معاشرے کی اصلاح کے لیے متعدد تحریکیں پیدا ہوئیں۔ ادبی سطح پر بھی ان اصلاحی تحریکوں نے دنیائے شعر و ادب کا رخ اختیار کیا تو فرسودہ روایتوں اور ادبی عقیدوں کی بنیادیں متزلزل ہوگئیں۔ واقعیت پسندی اور حقیقت نگاری کا شعور پروان چڑھنے لگا۔ نئے ادبی میلانات و رجحانات کی طرف لوگ متوجہ ہوئے اور ادب زندگی کے معاملات و مسائل سے بتدریج قریب آنے لگا۔ سرسید اور ان کے رفقائے کار نے شعر و ادب کے مختلف اسالیب میں فکر وفن کے وہ گل بوٹے کھلائے جن کے حسن و اثر سے ہمارا ادبی شعور پہلی مرتبہ آشنا ہوا۔ سوچنے کا انداز بدل گیا، گفتگو کا سلیقہ تبدیل ہوگیا، محسوس کرنے اور محسوسات کو پیش کرنے کا ڈھنگ سلجھ گیا۔ اخلاقی قدروں کے معیار میں تبدیلی آ گئی، آداب زندگی میں انقلاب برپا ہوا، حقایق واہموں پر حاوی ہونے لگے۔ بقول پروفیسر محمود الٰہی قصہ نگاری کے شعور کا آخری تمثیلی نمونہ ''خط تقدیر'' ۱۸۶۲ء میں منظر عام پر آیا۔ اگرچہ ''خط تقدیر'' پر داستانوں کا آب و رنگ حاوی ہے لیکن مستقبل قریب میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے آثار یہاں نظر آتے ہیں۔ کریم الدین داستانوں کی طلسم آفریں فضا کی جگہ ''مضامین حقیقہ'' کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے روایتی قصوں کی مخالفت میں پہلی مرتبہ آواز اٹھائی۔ یہ بھی درست ہے کہ انہوں نے روایتی قصے کے ذہنی افق کو وسیع کیا، اس کی موضوعاتی سطح کو رفعت و کشادگی عطا کی اور اسے فکر کی گرمی بخشی لیکن ان کی قصہ نگاری اسلوب کے اعتبار سے روایتی ڈگر پر ہی چلتی رہی، قصے کا کوئی نیا طرز وہ ایجاد نہ کرسکے۔ زبان کے اصلاحی پہلو پر بھی انہوں نے شعوری طور پر توجہ کی لیکن اس کے باوجود ان کی زبان پھیکی اور بے کشش معلوم ہوتی ہے۔ اسلوب تمثیلی اور ساخت بیانیہ اور داستانوی ہے۔ بہر حال ''خط تقدیر'' کو ایک موڑ تسلیم کیا جاسکتا ہے جہاں سے قصہ نگاری کی روایت ناول کا راستہ اختیار کرتی ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنہوں نے قصہ نگاری کے شعور کو جدید روش سے آشنا کیا۔ ان کے قصوں نے داستانوں کے غیر فطری ماحول، فوق البشر کردار اور محیر العقول

واقعات کی جگہ دنیائے آب و گل کے معاملات و مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ان کی سب سے پہلی تصنیف ''مرأۃ العروس'' ۱۸۶۹ء میں منطبع ہوئی اور یہی اردو میں صنف ناول کے آغاز کا پہلا زینہ ٹھہرتی ہے۔ یہ درست ہے کہ ''مرأۃ العروس'' کی تصنیف کا مقصد اپنی اولاد کی تعلیم و تربیت تھا لیکن یہ بھی ایک دلچسپ حقیقت ہے کہ اس کی غیر معمولی پذیرائی نے ڈپٹی نذیر احمد کو اس نوعیت کے دوسرے قصے لکھنے پر آمادہ کیا۔ چنانچہ ''بنات النعش'' ۱۸۷۲ء میں، ''توبۃ النصوح'' ۱۸۷۴ء میں، ''فسانۂ مبتلا'' المعروف ''محصنات'' ۱۸۸۵ء میں، ''ابن الوقت'' ۱۸۸۸ء میں، ''ایامیٰ'' ۱۸۹۱ء میں اور ''رویائے صادقہ'' ۱۸۹۴ء میں زیور طباعت سے آراستہ ہو کر منظر عام پر آئیں۔ بعض فنی خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود یہ کہانیاں ناول کے زمرے میں آتی ہیں اور زمانی پس منظر میں اہم تصانیف ہیں۔ ڈاکٹر یوسف سرمست کے الفاظ میں:

> '' کوئی ایک ناول بھی ایسا نہیں ہے جس میں انیسویں صدی کی سماجی زندگی اور اس زمانے کے مسلمان گھرانوں کی حقیقت شعارانہ عکاسی نہیں کی گئی ہو۔ انہوں نے زندگی کے حقایق اور اس کے ٹھوس پہلوؤں کو ہمیشہ سامنے رکھا کیونکہ ان کا مقصد انسان اور انسانی سماج کو بہتر بنانا تھا۔ یہ مقصدیت جب کہ خلوص پر مبنی ہو اور ناول نگاری کا محرک اصلی یہی ہو تو ناول کے فن کو زیادہ مجروح نہیں کرتی۔''(۱)

ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے دور کے حالات کی تبدیلیوں کو محسوس کیا۔ ان کی ذاتی زندگی نے صورت حال کی سختیوں اور نرمیوں سے زندگی کا سلیقہ سیکھا تھا اور اس کا بھی فطری اثر ان کے نقطۂ نظر پر ہوا۔ چنانچہ اپنے ناولوں سے انہوں نے وہی کام انجام دیئے جو سرسید کی اصلاحی تحریک کا مقصد تھا۔ بے جان اخلاقی روایات اور فرسودہ رسوم و عقائد کے خلاف ڈپٹی نذیر احمد نے ایک فضا تیار کی۔ قصوں میں معاشرتی معاملات و مسائل کو پیش کر کے انہوں نے عصری تقاضوں سے متعلق اپنی شعوری بیداری کا ثبوت فراہم کیا۔

---

(۱) بیسویں صدی میں اردو ناول: ڈاکٹر یوسف سرمست ۱۴۔۱۳

ان کے مذکورہ ناولوں میں ان کے اصلاحی مقاصد کا رنگ گہرا ہے۔ اگرچہ ان کے کرداروں کا تعلق ارضی زندگی سے ہے اس کے باوجود ان کے اندر مثالیت موجود ہے۔ ان کا ہر کردار چند خصوصیات کا نمائندہ ہے اور اتنا پختہ نمائندہ کہ بالعموم کرداروں کے نام سے ان کی خصوصیات پہچانی جاسکتی ہیں۔ ابتدائی دو ناولوں میں قصے کی ترتیب و تنظیم کا شعور برائے نام ہے، واقعات کا ارتقائی تصور بھی بے حد کمزور ہے۔ فنی طور پر ان کے ناولوں کی ایک بڑی کمزوری یہ بھی ٹھہری کہ کہانی پر ان کی زبان کا حسن حاوی ہے۔ صرف زبان کی آب وگل سے ناول کی تاسیس نہیں ہوسکتی۔ اخلاقی نظریات کے انداز پیش کش سے قاری لذتِ تقریر میں گم ہوکر رہ جاتا ہے، قصہ پن مدھم اور پند ونصیحت ابھر کر سامنے آجاتی ہے لیکن یاد رہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کی پر خلوص مقصدیت سے چشم پوشی کر کے ان کے نقطۂ نظر کی تہہ تک نہیں پہنچا جاسکتا۔ ''توبۃ النصوح'' اور ''ابن الوقت'' میں دلچسپی کے عنصر کو اس سلیقے کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے کہ قارئین کی توجہ شروع سے اخیر تک مرتکز رہتی ہے۔ ''فسانۂ مبتلا'' میں تکمیل فن کا شعور سب سے صاف ہے۔ بقول وقار عظیم ''فسانۂ مبتلا'' میں واعظ اور مصلح کا لبادہ اتار کر وہ فنکار کے نازک لباس میں ملبوس دکھائی دیتا ہے۔'' منظر کشی اور واقعہ نگاری کی خوب صورت مثالیں بھی اس میں موجود ہیں۔ در اصل وہ اپنی کہانیوں میں اپنے دور کے متوسط طبقہ کی عام زندگی کی تصویریں پیش کرتے ہیں جن میں روز مرہ کے معمولی واقعات سے رنگ بھرتے ہیں اور فن کارانہ نزاکتوں کو برتتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ نگاری کے فن اور زندگی کے مطالبوں اور تقاضوں میں اٹوٹ رشتہ قائم ہوا ہے اور اس سے قصے کا فنی منصب بلند ہوا، اس کی افادیت روشن ہوئی اور اس کی اہمیت محسوس کی جانے لگی۔ ڈپٹی نذیر احمد نے انسانی سماج کی بہتری اور متوسط طبقے کی معاشرتی فلاح و بہبود کو سامنے رکھ کر اپنے قصوں کی تشکیل کی اور اس طرح قصہ نگاری کے فن کو ایک ایسا شعور حیات بخشا جس سے اب تک وہ نا آشنا تھا۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار کی تصنیف ''فسانۂ آزاد'' نے اپنے بعض کمزوریوں کے باوجود قصہ نگاری کی روایت کو ایک جہت نو سے آشنا کیا یعنی ناول نگاری کا میلان ایک

نئے افق کو چھونے لگا۔ ڈپٹی نذیر احمد دہلی کے متوسط طبقے کی زندگی کی تباہیوں اور پریشانیوں کو پیش نظر رکھا تھا، سرشار نے لکھنوی معاشرے کے ہر طبقہ کی زندگی کو سامنے رکھا۔ نذیر احمد کے مذہبی عقائد اور اخلاقی نظریات نے ان کی قوت مشاہدہ کو ایک طرح کی ''محدودیت'' میں مبتلا کر رکھا تھا، سرشار کے یہاں وعظ و نصیحت کے میلان پر مرقع نگاری اور مصوری کا شعور حاوی ہے۔ ان کی آزاد خیالی اور رندانہ بے نیازی نے لکھنوی معاشرے کے تمام طبقات کے احساسات کی ترجمانی کی۔ چونکہ ''فسانۂ آزاد'' زمان و مکان کی سطح پر لکھنو سے ترکی تک کی زندگی اور معاشرت کا احاطہ کرتا ہے اس لیے اس کے پلاٹ میں اتحاد و ارتباط کا تصور کمزور اور خام رہ گیا ہے۔ بقول احتشام حسین ''اگر کوئی با قاعدہ پلاٹ ہوتا ، کوئی بنیادی خیال ہوتا تو خوجی وہ نہ ہوتا جو آج ہمیں ملا ہے وہ اس بے ترتیبی اور عدم تسلسل کا نتیجہ ہے۔''

اس کے واقعات میں ترتیب و تنظیم کے عدم شعور کی دوسری وجہ ہے کہ سرشار نے ''اودھ پنچ'' کے لیے اسے قسط وار تحریر کیا تھا۔ ہر ایک قسط میں معاشرے کے کسی نہ کسی اہم رخ کی تصویر پیش کی جاتی تھی تا کہ ''اخبار بینوں'' کو دلچسپیاں برابر فراہم ہوتی رہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ''فسانۂ آزاد'' کے واقعات میں ابتدا، وسط اور انجام کا تصور تلاش کرنا بے سود ہے۔ سرشار نے لکھنوی معاشرے کی زندۂ جاوید تصویریں پیش کی ہیں جن کی روشنی میں آج بھی اس زمانے کے لکھنو کی تہذیبی ، تمدنی اور معاشرتی زندگی کی تاریخ ترتیب دی جاسکتی ہے۔ ڈھائی ہزار صفحات پر مشتمل ''فسانۂ آزاد'' کی چار جلدوں میں زوال آمادہ اودھ کے جاگیردارانہ عہد کی زندگی کے تمام گوشے منعکس ہوئے ہیں ۔ ''آزاد' اور 'خوجی' اس کے وہ نا قابلِ فراموش کردار ہیں جن کے ذریعہ سرشار نے زندگی کی تمام تجرباتی وسعتوں، مشاہداتی گہرائیوں اور خوشگوار حقیقتوں کو بے نقاب کیا ہے۔ ان کی سب سے اہم صفت یہ ہے کہ انہوں نے انسانی زندگی کے ہزارہا جلووں کو ''فسانۂ آزاد' میں محفوظ کر دیا ہے۔ زندگی سے وابستہ ان واقعات کی پیش کش رسمی نہیں ہے اس لیے کہ انہوں نے سچائی اور خلوص کے ساتھ حقایق حیات کا ادراک کیا ہے ۔ ان کے

مشاہدات میں تیزی و باریکی، تجربات میں تنوع اور احساسات میں پرخلوص دیانت داری کے عناصر موجود ہیں۔ معاشرتی مرقعے میں تابنا کی اور کردار میں موثر جان داری ہے۔ انہوں نے سیکڑوں کردار تراشے اور ہر کردار سے ان کو ایک نسبت خاص رہی لیکن چونکہ کرداروں کا فطری ارتقانہیں ہوسکا ہے اس لیے ان کا حسن پوری طرح نکھر نہ سکا۔ پلاٹ کی باضابطہ تشکیل نہیں ملتی اور نہ واقعات میں فطری تسلسل ہے۔ ان باتوں کے باوجود ''فسانۂ آزاد'' کی اہمیت برقرار ہے۔ یہ ایک ایسا نگارخانہ ہے جس میں زندگی اپنی تمام آب و تاب کے ساتھ روشن ہے۔ اس کے کردار سپاٹ ضرور ہیں لیکن ان سب کے چہرے الگ الگ اور جانے پہچانے ہیں۔ ان کے مزاج مختلف ہیں، عادات و خصائل بھی یکسانیت کے عیب سے بری ہیں۔ مجنوں گورکھپوری رقم طراز ہیں:

> ''اردو افسانہ میں اب تک سیرت نگاری کو کوئی فنی امتیاز حاصل نہیں تھا۔ سب سے پہلے جس نے اردو میں سیرت نگاری کی طرف توجہ کی اور اس میں نام پیدا کیا، ہمارے نزدیک پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں دل چسپ اور زندگی سے معمور سیرتیں ہم کو دی ہیں، اب تک کسی افسانہ نگار نے نہیں دی تھیں۔''

''فسانۂ آزاد'' میں احساسات کی فراوانی بھی ہے اور ظرافت کی چاشنی بھی، زبان کی سلاست و روانی بھی ہے اور اسلوب کی تیزی و طراری اور برجستگی بھی۔ معاشرہ نگاری اور ماحول آفرینی میں سرشار اپنی مثال آپ ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے صنفی طور پر ناول کے فن کو معیار و قدر کی نئی روشنی بخشی۔ ان کی تخلیقات میں تعمیری مقاصد ہی کو فوقیت حاصل ہے لیکن انہوں نے نذیر احمد کی طرح بالکل کھلا ہوا واعظانہ اور ناصحانہ رنگ اختیار نہیں کیا۔ عبدالحلیم شرر نے معاشرتی اور تاریخی ہر دو نوعیت کے ناول لکھے ہیں۔ معاشرتی مزاج کے ناولوں میں ''دلچسپ'' حصہ اوّل (۱۸۸۵ء)، ''دلچسپ'' حصہ دوم (۱۸۸٦ء)، ''دل کش'' (۱۸۸۷ء)، ''بدر النساء کی مصیبت'' (۱۸۹۱ء)، ''آغا صادق کی شادی'' (۱۹۰۸ء)، ''غیب دان دلہن'' (۱۹۱۱ء)، ''حسن کا ڈاکو'' (۱۹۱۲ء)

''اسرار دربارِ حرام پور'' (۱۹۱۳ء) اور ''خوف ناک محبت'' (۱۹۱۵ء) معروف ہیں۔ ان میں سماجی اور معاشرتی موضوعات سے ہم رشتہ مسائل کی پیش کش ہوئی ہے لیکن فنی بصیرت اور فکری گہرائی کی کمی نے ان ناولوں کو بے اثر بنا کر رکھ دیا ہے۔

عبد الحلیم شؔرر کا پہلا تاریخی ناول '' ملک العزیز ورجنا'' (۱۸۸۸ء) ہے۔ تاریخی ناول نگاری کے شعور کو پروان چڑھاتے ہوئے انہوں نے مردہ رگوں میں حرکت و عمل کا گرم خون دوڑانے کے لیے اسلام کے کارناموں اور عہد رفتہ کی عظمتوں کی تصویریں پیش کیں اور صنف ناول کے لوازم کو شعوری طور پر برتنے کی کوشش کی۔ شرر کے دوسرے تاریخی ناول ''حسن انجلینا'' (۱۸۸۹ء)، '' منصور و موہنا'' (۱۸۹۰ء)، '' فلورا فلورنڈا'' (۱۸۹۹ء) ، ''فردوس بریں''(۱۸۹۹ء)، ''ایام عرب'' حصہ اوّل (۱۸۹۹ء)، ''ایام عرب'' حصہ دوم (۱۹۰۰ء)، '' مقدس نازنین'' (۱۹۰۰ء)، '' شوقین ملکہ'' (۱۹۰۵ء)، ''ماہ و ملک'' (۱۹۰۶ء)، '' قیس و لبنیٰ'' (۱۹۰۸ء)، '' یوسف نجمہ'' (۱۹۰۸ء)، '' فلپانہ'' (۱۹۱۰ء)، ''زوالِ بغداد'' (۱۹۱۲ء) ، ''رومتہ الکبریٰ'' (۱۹۱۲ء)، '' فتح اندلس'' (۱۹۱۵ء)، ''الفانسو'' (۱۹۱۵ء)، '' بابک خرمی'' (۱۹۱۶ء) ، '' فاتح مفتوح'' (۱۹۱۶ء)، '' جویائے حق'' (۱۹۱۷ء)، ''عزیزۂ مصر'' (۱۹۱۹ء)'' لعبت چین'' (۱۹۱۹ء)، ''شہزادۂ حبش'' (۱۹۲۰ء)، ''طاہرہ'' (۱۹۲۳ء)، ''مینا بازار'' (۱۹۲۵ء) اور ''نیکی کا پھل'' (۱۹۲۶ء) ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جاچکا شؔرر پہلے قصہ نویس ہیں جنھوں نے ناول کو سمجھ بوجھ کر اردو میں اس کے لوازم کو برتنے کو کاوش کی۔ فکر وفن کے اعتبار سے مجموعی طور پر شؔرر کا سب سے خوب صورت اور مکمل ناول '' فردوس بریں'' ہے جس سے ناول کی ہیئت میں ڈرامائی ناول نگاری کی بنیادیں مستحکم ہوئیں۔ اس میں ایک واضح نقطۂ نظر تو ہے، مقصد کی تبلیغ کا جوش نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست '' اس میں پلاٹ' کہانی، کردار، مکالمے، ماحول، جذبات نگاری اور فلسفۂ حیات مل کر وہ آہنگ پیدا کرتے ہیں جو ڈرامائی ناول کا امتیازی وصف ہے''۔ شؔرر کے دوسرے تاریخی ناولوں میں بالعموم یہ عیب نظر آتا ہے کہ کردار اور واقعات عرب و عجم اور یوروپ کی تاریخ و سرزمین سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کے مزاج' عادات و

خصائل اور پیش کش پر ملکی و مقامی سائے چھا جاتے ہیں۔ ان ناولوں کے آغاز و انجام میں بھی یکسانیت کی حد تک مماثلت ہے۔ واقعات کی نوعیت بھی کم و بیش ہر جگہ ایک ہی طرح کی ہے۔ شرؔر کی فنی کمزوریوں کے باوصف اس امر کا اعتراف لازمی ہے کہ انہوں نے اردو ناول نگاری کے میلان کو ایک نئی سمت دکھائی، تاریخی اور قومی شعور سے آشنا کیا اور صنف ناول کے لوازم کو برتنے کی شعوری کوشش پہلی مرتبہ باضابطہ طور پر سامنے آئی۔

عبد الحلیم شرؔر کے معاصرین میں حکیم محمد علی خاں طبیبؔ اور منشی سجاد حسین کا تذکرہ بھی کیا جاتا ہے۔ سید علی عباس حسینی سے محمد احسن فاروقی تک اکثر و بیشتر ناقدین نے طبیبؔ کے ناولوں کے تعلق سے تحریر کیا ہے کہ ان میں تقلیدی میلان ہی غالب رہا ہے۔ منشی سجاد حسین کی تصنیفات یعنی '' حاجی بغلول''، '' طرحدار لونڈی''، ''میٹھی چھری''، ''کایا پلٹ''، '' احمق الذی'' وغیرہ ان کے ظریفانہ مزاج کی وضاحت کرتی ہیں۔ منشی سجاد حسین کے ان فن پاروں نے اردو میں مزاحیہ اور تفریحی ناولوں کی روایت کو فروغ دیا ہے۔

مرزا ہادی رسوؔا کا ناول '' امراؤ جان ادا'' اردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا سال اشاعت ۱۸۹۹ء میں ہے۔ مرزا ہادی رسوؔا کا افسانوی سفر ''افشائے راز'' (مطبوعہ ۱۸۹۶ء) میں شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے ''ذاتِ شریف''، '' شریف زادہ'' (۱۹۰۰ء)، ''اختری بیگم'' اور ''امراؤ جان ادا'' لکھے۔ ان میں سے بیشتر دوسرے درجہ کے ناول ہیں اور ان میں وہ فنی حسن نہیں ہے جو ''امراؤ جان ادا'' کا امتیازی وصف ہے۔ ناول کے فنی لوازم کو جس اہتمام اور کامیابی کے ساتھ مرزا رسوا نے '' امراؤ جان ادا'' میں برتا ہے ان کے کسی اور ناول میں اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ چنانچہ ان کے فکر وفن کی مکمل نمائندگی در اصل ''امراؤ جان ادا'' سے ہی ہوتی ہے جس میں فنی التزام کو کامیابی سے برتنے کا شعور ملتا ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی یہ اردو کا پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ ملتا ہے یعنی نذیؔر احمد، سرشاؔر اور شرؔر کے ناولوں کے مقابلہ میں '' امراؤ جان ادا'' ہی پہلا ناول ہے جس میں پلاٹ کی

تعمیر و تشکیل کا اہتمام کیا گیا ہے۔ اس کے پلاٹ میں باضابطگی اور خوب صورتی ہے، یہ منضبط اور مربوط ہے۔ اس کے واقعات میں تناسب اور ہم آہنگی ہے۔ وحدت اثر کی خصوصیت ہے، ساخت میں دلکش توازن ہے اور قصے کے اسلوب بیان میں شعریت۔
''امراؤ جان ادا'' کی کردار نگاری بھی جان دار، متحرک اور تاثر آفرینی کی حامل ہے۔ پہلی مرتبہ رسوا ہی نے نفسیاتی ژرف بینی سے کام لیا ہے۔ کرداروں کے داخلی کوائف، خارجی حالات سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' میں فرد اور سماج کے رابطوں کو فنی سلیقہ مندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری کردار اور واقعات کی داخلی صورت حال کو منظر عام پر لانے میں بھی نمایاں ہوئی ہے۔ اس کی زندگی نشیب و فراز کے جن مرحلوں سے گذرتی ہے اس کی بھرپور عکاسی اس طرح ہوئی ہے کہ حالات کے تغیرات کے ساتھ ساتھ اس کے اندر جو نفسیاتی تبدیلیاں اور الجھنیں پیدا ہوتی ہیں وہ بھی قارئین کے سامنے آتی چلی جاتی ہیں۔ یہ خصوصیت اس سے پہلے کسی اور ناول میں نظر نہیں آتی۔ واقعات کے انتخاب اور پیش کش میں بھی خاصی احتیاط برتی گئی ہے۔ بیجا طوالت نہیں ہے، اختصار کے باوجود پلاٹ میں جامعیت اور پرکاری ہے۔ مرزا رسوا نے لکھنو کی تہذیبی زندگی کے ورق ورق کو ''امراؤ جان ادا'' میں اثر انگیز حسی تصویروں کے ذریعہ آراستہ کردیا ہے۔ ان کی معاشرہ نگاری سطحی اور یک رخی نہیں ہے۔ اس میں مشاہداتی بصیرت بھی ہے اور فکری سنجیدگی بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ایک طوائف کی داستان ہوتے ہوئے بھی یہ ناول ایک خاص معاشرتی زندگی کی مکمل تصویر اور لکھنوی تہذیب کا خوبصورت ترجمان بن گیا ہے۔

مرزا رسوا کے ایک معروف ہم عصر قاری سرفراز حسین عزمی ہیں جن کے ناولوں میں ''شاہد رعنا'' قابل توجہ ہے جو ''امراؤ جان ادا'' سے ایک سال پہلے ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔ ''شاہد رعنا'' اور ''امراؤ جان ادا'' میں مماثلت کی وجہ سے بعض تنقید نگاروں نے تحریر کیا ہے کہ مرزا رسوا نے ''شاہد رعنا'' سے استفادہ کیا ہوگا۔ علی عباس حسینی، احسن فاروقی، سہیل بخاری اور ابو اللیث صدیقی کا متفقہ فیصلہ ہے کہ فنی طور پر ''امراؤ جان ادا'' اور

''شاہد رعنا'' میں کوئی موازنہ نہیں۔ موخر الذکر ایک کمزور اصلاحی ناول ہے۔
ڈاکٹر یوسف سرمست نے اپنی کتاب'' بیسویں صدی میں اردو ناول'' میں''شاہد رعنا''
کوایک اہم ناول قرار دیا ہے اور مدعی ہیں کہ'' امراؤ جان ادا'' کی تخلیق کا محرک و منبع یہی
ناول ہے اور وہ شاکی ہیں کہ'' شاہد رعنا'' کو ناقدین نے نظر انداز کیا ہے۔ میرا خیال ہے
کہ دونوں کے قصوں میں مطابقت کے باوجود فنی طور پر اتنا واضح فرق ہے کہ'' امراؤ جان
ادا''، ''شاہد رعنا'' کی تقلید تو نہیں لیکن یہ بعید از قیاس نہیں کہ رسوا کو'' امراؤ جان ادا'' کی
تحریک تخلیق اس سے حاصل ہوئی ہو۔ محمد احسن فاروقی نے سرفراز حسین عزمی کو
'' طوائفوں کا سرسید'' تحریر کیا تو اس کی وجہ بس یہ ہے کہ ان کے یہاں اصلاح کا میلان
بے حد غالب ہے اور اب یہ اصلاحی میلان بھی معاشرۂ نسواں کے ایک مخصوص طبقے سے
تعلق رکھتا ہے۔ دوسری طرف مرزا رسوا صرف ایک فن کار کی حیثیت سے
'' امراؤ جان ادا'' کو پیش کرتے ہیں۔اصلاحی نقطۂ نظر ان کے یہاں مفقود نہیں ہے لیکن
اتنا پس پردہ ہے کہ ناول نگار پر مصلح حاوی ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔

بہر حال، مرزا رسوا کے بعد تقلیدی طرز کا سراغ ملتا ہے جسے ہم اردو ناول نگاری کے
دوسرے دور سے تعبیر کرتے ہیں۔ کچھ نئے ناول نگاروں نے اساطیر الاولین کے نقوش کی
پیروی ہی پر قناعت کی۔ راشد الخیری نے معاشرۂ نسواں کی اصلاح کی طرف بالخصوص توجہ
دی۔ '' صبح زندگی''، '' شام زندگی''، ''شب زندگی''، ''بنت الوقت''، '' حیات صالحہ''،
'' جوہر عصمت'' اور سیلاب اشک'' اور دیگر متعدد ناولوں میں عورتوں کے معاملات و مسائل
کی ترجمانی ملتی ہے۔ معاشرۂ نسواں کے آلام و مصائب اور مشکلات و آزمائشات کی
مصوری میں انہیں کمال حاصل تھا۔ انہوں نے اپنے ناولوں کے ذریعہ خواتین کے طبقے میں
تعلیمی، اخلاقی اور شعوری بیدردی پیدا کرنے کی سعی کی۔ ان کے طرز تحریر میں دردمندی اور
الم انگیزی اس حد تک نمایاں ہے کہ انہیں '' مصور غم'' کہا گیا۔لیکن اس دردمندانہ لے پر
ناصحانہ اور واعظانہ رنگ حاوی ہے۔ اسی لیے ان کے ناولوں میں فن کارانہ شعور پوری طرح
نمایاں نہ ہوسکا۔انہیں اپنا مقصد عزیز ہے اور اپنے ہر ناول میں مقصد کی وضاحت پر زور

دیتے ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ گھریلو مستورات کے مزاج، عادات و خصائل، رسم و رواج اور عقائد و توہمات کی ترجمانی میں انہوں نے کمال دکھایا ہے لیکن یہ کمال فن اس لیے نہ بن سکا کہ ناول کے فنی لوازم کو برتنے کا اہتمام نہیں کیا گیا۔

اس دور کے ناول نگاروں میں مرزا محمد سعید کی شخصیت نسبتاً زیادہ قد آور کہی جاسکتی ہے۔ مرزا محمد سعید کا پہلا ناول ''خواب ہستی'' ۱۹۰۵ء میں اور دوسرا ''یاسمین'' ۱۹۰۸ء میں لکھے گئے۔ ان دونوں ناول کی فنی اہمیت ہے۔ مرزا ہادی رسوؔا ہی کی طرح مرزا محمد سعید نے ناول کے فنی اجزاء کو برتنے کا اہتمام کیا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ مرزا رسوؔا جیسی کامیابی انہیں نہ مل سکی۔ مرزا محمد سعید نے وعظ و نصیحت سے بھرے ہوئے خطیبانہ طرز سے انحراف کر کے زندگی اور اس کے مسائل کا مشاہدہ و تجزیہ کیا اور پھر انہیں اپنے طور پر پیش کیا۔ یہی وجہ ہے ان میں انسانی نفسیات تک رسائی کی خوبی ملتی ہے۔ مذکورہ تخلیقات میں تجربات کی مخصوص حدیں بھی نہیں ہیں، تجربات میں وسعت و رنگا رنگی ہے اور اپنے دور کے سماجی انتشار و اضطراب سے ان کا گہرا تعلق ہے۔ پیش رووں کے ناولوں کے مقابلے میں مرزا محمد سعید کی تخلیقات کی امتیازی صفت یہ ہے کہ ان میں موضوع اور اسلوب کی ہم آہنگی ہے۔ زندگی کے معاملات و مسائل کو انہوں نے گہری اور پر خلوص نگاہ سے دیکھا ہے۔ ان میں انسانی نفسیات کی تہوں میں اترنے کی صلاحیت بھی موجود ہے۔ انہوں نے مشاہدات و تجربات کا تجزیہ کر کے حقائق حیات کی اساس تک پہنچنے اور ان کو ناول کے فنی عناصر کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بقول ڈاکٹر یوسف سرمست:

> '' 'خواب ہستی' اور 'یاسمین' میں سماجی حالات کے تغیرات اور فن کی کش مکش کو بڑی ہی عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔ چوں کہ فرض کی زندگی ادب کا مرکزی اور بنیادی موضوع ہوتا ہے۔ اس لیے ہر اچھے ادب میں فرد کبھی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتا۔ فرد اور سماج میں جو آویزش ہوتی ہے وہ ان دونوں ناولوں میں پوری طرح پیش کی گئی ہے۔ فرد اور سماج کی اس کش مکش سے اس تہذیبی امتزاج کا نقشہ ابھرتا ہے جو بیسویں صدی کے

پہلے دہے ہی سے ہندستان میں اپنے قدم جما رہا تھا۔'' (۱)

اس دور کے ایک اور معروف ناول نگار محمد مہدی تسکینؔ ہیں جن کے ناول ''حسن پرست'' کو اپنے دور میں خاص مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔ ان کو ناول کے فارم سے دلچسپی تو ہے مگر ڈاکٹر احسن فاروقی کی یہ رائے درست ہے کہ ان کا بڑا وصف انشا پردازی ہی ہے۔

اردو ناول نگاری کے زیر تذکرہ دور کے ممتاز ترین اور اہم ناول نگار پریم چندؔ ہیں جن کی نگارشات نے اردو ناول نگاری کی روایات کو ایک نئی رہگذر دی۔ ''اسرار معابد'' (۱۹۰۵ء) ، ''ہم خرما وہم ثواب''(۱۹۰۶ء) ، '' جلوہ ایثار'' اور '' بیوہ''(۱۹۱۲ء)، '' بازار حسن''(۱۹۱۸ء) ، ''نرملا''(۱۹۲۷ء)،'' چوگان ہستی''(۱۹۲۷ء)، ''گوشۂ عافیت'' (۱۹۲۹ء)، ''غبن'' (۱۹۳۰ء)، '' پردۂ مجاز'' (۱۹۳۱)، '' میدان عمل''(۱۹۳۲ء)، '' گئودان'' (۱۹۳۶ء) اور'' منگل سوتر'' وغیرہ ان کے ناول ہیں۔ پریم چندؔ در اصل اردو ناول نگاری کے ایک عہد کا نام ہے۔ اگر چہ پریم چند کی ناول نگاری کا آغاز بیسویں صدی کے اوائل ہی میں ہوگیا تھا لیکن ان کے ابتدائی دور کے ناولوں میں وہ فنی زور اور آن بان نہیں ہے جو پہلی جنگ عظیم کے بعد سے ۱۹۳۶ء تک کے درمیانی عہد میں لکھے گئے ناولوں میں ہے۔ ۸/اکتوبر ۱۹۳۶ء کو ان کی وفات ہوئی۔ ۱۹۳۶ء میں بستر علالت ہی پر انہوں نے اپنا آخری ناول'' منگل سوتر'' لکھنا شروع کیا یہ نامکمل رہ گیا اور انتقال کے بعد اسی نامکمل شکل میں ہندی میں شایع ہوا۔''بیوہ'' ،'' بازار حسن'' ،'' نرملا'' ،'' غبن''، اور '' میدانِ عمل'' ان کے اہم ناول ہیں۔ لیکن ناول '' گئودان'' بالکل چیزے دگر ہے جسے انہوں نے ۱۹۳۵ء میں مکمل کیا اور ۱۹۳۶ء میں شایع ہوا۔ حیات افتخارؔ کے الفاظ میں :

> '' یہ ناول اس زمانے کی تخلیق ہے جب کہ ملک کی تحریک آزادی میں سست رفتاری پیدا ہوچکی تھی۔ مہاتما گاندھی کے ارون (Irwin) معاہدے سے عوام خوش نہیں تھی، کیونکہ اس کے نتیجے میں سول نافرمانی کی تحریک ملتوی

---

(۱) بیسویں صدی میں اردو ناول : ڈاکٹر یوسف سرمست ص ۱۳۱

کردی گئی تھی...... حکومت کے جبر و تشدد نے سارے اہم رہ نمایانِ قوم کو جیل میں بند کر دیا تھا۔ قوم کے لیڈر اور ان کے علاوہ سب سے بڑا عتاب کسانوں پر نازل ہوا، کیونکہ انہوں نے لگان بندی کا مطالبہ کیا تھا۔'' (۱)

پریم چند بنیادی طور پر ایک انسانیت دوست اور نہایت باشعور فن کار تھے۔ انہوں نے اپنے عہد کی الم نا کیوں اور تلخ تر عصری صداقتوں کو فنکارانہ خوش اسلوبی کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا۔ احتشام حسین لکھتے ہیں:

'' پریم چند اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، صداقت پرستی پر اصلاح کو' تنگ نظری پر بلند نگاہی کو' طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو' سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے ہیں...... ان کا فن مجموعی طور پر پڑھنے والے پر یہی اثر ڈالتا ہے کہ وہ ملک کی عوامی زندگی کو ابھارنے اور بہتر بنانے کے لیے جدو جہد کے ترجمان تھے۔ اس خاص دور حیات میں زندگی صرف انہیں تقاضوں کو پورا کرنا ترقی پسندی کی دلیل بن سکتا ہے۔''(۲)

پریم چند کی مقصدیت پسندی بالکل شفاف ہے۔ لیکن وہ مقصدیت کے جوش میں فنی حسن کو قربان نہیں کرتے۔ انہوں نے زندگی اور اس کے تقاضوں کو بہ حیثیت مجموعی دیکھا، پرکھا اور پیش کیا ہے۔ ان کی مقصدیت فنی لوازم کی گردن نہیں مارتی۔ ان کے یہاں میکسم گورکی کی طرح حقیقت پسندانہ شعور نے انسانیت دوستی کی دردمندانہ آنچ سے جلا پائی ہے۔ گاؤں کی سیدھی سادہ زندگی کے پیچ در پیچ مسائل کو پہلی مرتبہ پریم چند نے ناول کے فنی اسلوب میں منتقل کیا ہے۔ کل کارخانوں میں کام کرنے والے محنت کش طبقہ کی آزمائشوں اور مصیبتوں کو انہوں نے پہلی مرتبہ پرخلوص ہمدردی کے جذبے میں ڈوب کرناول کا موضوع بنایا ہے۔ ان کی تخلیقی بصیرت نے تمام انسانوں کی انفرادی و اجتماعی

---

(۱) اردو ناولوں میں ترقی پسند عناصر : ڈاکٹر حیات افتخار ص ۱۸۸

(۲) تنقید اور عملی تنقید : احتشام حسین ص ۱۷۹۔۱۷۸

زندگی کے دکھ سکھ کی ترجمانی اور معاشرتی حالات کی مصوری میں کمال فن کا مظاہرہ کیا۔ ڈاکٹر قمر رئیس کے الفاظ ہیں:

> ''یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فکر وشعور کے اعتبار سے اردو کا کوئی اور ناول نگار پریم چند کی بصیرت اور بلندی کو نہ پہنچ سکا۔ ان کے ناول صحیح معنی میں اس عہد کا رزمیہ ہیں۔ ان میں سینکڑوں کردار سامنتی اور صنعتی دور کے جس مکمل اور متحرک انسان کا نقش ابھار دیتے ہیں وہ اپنی اور اپنے عہد کی زندگی کے نہ جانے کتنے تاریک گوشوں، عقدوں اور الجھنوں پر سے پردہ اٹھا دیتا ہے۔ آج بھی ہم اس آئینہ میں اپنے خط و خلا دیکھ سکتے ہیں۔''(۱)

پریم چند کے فکر و فن کی انتہائی بلندی '' گئودان'' میں نظر آتی ہے جہاں ہندوستان کی بالکل حقیقی اور فطری زندگی اور اس کی تمام وسعتیں اپنی اصلی شکل میں من و عن نمایاں ہوگئی ہیں۔ اس کے مرکزی کردار ' ہوری' کی زندگی ہندوستان کے لاکھوں کسانوں کے زندگی کی بھر پور نمائندگی کرتی ہے۔ اس کی تصویر اتنی صاف ستھری، سچی اور دل کش ہے کہ قاری کبھی فراموش نہیں کرسکتا۔ پریم چند نے '' گئودان'' میں ہندوستانی گاؤں کی فطری فضا میں سانس لیتی ہوئی معصوم و سادہ مگر استحصال و آزمائشات میں جکڑی ہوئی عوامی زندگی کی تمام پیچیدگیوں اور الجھنوں کو بے کم و کاست ہمیشہ کے لیے محفوظ کردیا ہے۔ اس میں عصری تغیرات کی وہ لہریں بھی موجزن ہیں جنھوں نے ہندوستان کی عوامی زندگی کو آگے چل کر معاشرتی اور سیاسی انقلابات سے دو چار کیا۔ اس عظیم ناول نگار کا یہ عظیم کارنامہ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں بہر جہت ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔

اردو ناول نگاری کے تیسرے دور کی ابتدا '' لندن کی ایک رات'' سے ہوتی ہے۔ سجاد ظہیر نے ۱۹۳۶ء میں اسے مکمل کیا اور اس کی اشاعت ۱۹۳۸ء میں ہوئی۔ اس کے فنی اسلوب میں تازگی و شادابی ہے۔ اس پر جیمس جوائس کے ناول '' یولی سس'' کے اسلوب کی گہری چھاپ دیکھی جاسکتی ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کو اردو میں پہلی مرتبہ اسی

---

(۱) پریم چند کا تنقیدی مطالعہ : ڈاکٹر قمر رئیس ص ۵۷۱

ناول میں جزوی طور پر برتا گیا ہے۔ ''یولی سس'' کا قصہ ڈبلن کے ایک دن کا قصہ ہے اور یہاں لندن کی ایک رات کا قصہ ہے جو پھیل کر لاکھوں ہندوستانیوں کی کہانی بن جاتا ہے۔ وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''اس مختصر سے ناول میں کرداروں کے عمل اور ان کے جذباتی ہیجان کے پیچھے کوئی نہ کوئی نفسیاتی گرہ ہے۔ زندگی کے پس منظر میں ہر وقت اس کے انتشار کا احساس ہے۔ سیاست اور زندگی میں یکا یک جو گہرا ربط پیدا ہو گیا ہے اس کا پرتو ہے۔ جنس اور اس کے مسائل کو ایک علمی نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ فلسفۂ اخلاق پرانے رسوم و قیود کا نہیں بلکہ فطرت کا پابند ہے۔ اس ناول کا انداز سرتا سر فکری ہے اور اس فکری انداز نے ہندوستانی اور اس سے باہر یورپ کے ذہن کی الجھنوں کی مصوری کی ہے۔''(۱)

لیکن ممتاز انتہا پسند ناقد ہنس راج رہبر کی نگاہ میں سجاد ظہیر کا یہ شاہکار اپنے عہد کے تاریخی اور مادی شعور کو اس حد تک پورا نہیں کرتا، طبقاتی سوجھ بوجھ جس کا تقاضا کرتی ہے۔ رہبر کی کتاب ''ترقی پسند ادب ایک جائزہ'' سجاد ظہیر کی پوری تحریک کو ہی منفی قرار دیتی ہے۔ پھر بھی اسلوبی تازہ کاری، فنی ہوش مندی اور واقعیت پسندانہ شعور نے ''لندن کی ایک رات'' کی اہمیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

اس دور کے دوسرے اہم ناول نگار عزیز احمد ہیں جنہوں نے متعدد ناول لکھ کر اردو ناول نگاری کی روایات کے فروغ کی باضابطہ کاوشیں کی ہیں اور اردو ناول میں فطرت نگاری کا آغاز کیا۔ ان کے ابتدائی دور کے ناول ''ہوس'' اور ''مرمر اور خون'' ۱۹۳۲ء میں منظر عام پر آئے۔ عزیز احمد کی شخصیت حقیقتاً ''گریز'' (۱۹۴۳ء)، ''آگ'' (۱۹۴۶ء)، ''ایسی بلندی ایسی پستی'' (۱۹۴۷ء) اور ''شبنم'' (۱۹۴۹ء) سے نمایاں ہوئی ہے۔ ان کی فن کارانہ عظمت کی مکمل نمائندگی ''گریز'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' سے ہوتی ہے جن میں ان کی ناول نگاری کا فن درجۂ کمال پر نظر آتا ہے۔ عزیز احمد کے ناولوں کے مطالعہ

---

(۱) داستان سے افسانے تک : وقار عظیم ص ۱۵۸

سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے فن پر ڈی ایچ لارنس کے فکروفن کا اثر ہے۔ انہوں نے زندگی کی مسائلی وسعتوں کو جنسی اُلجھنوں کے پس منظر میں پرکھنے اور پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے عزیز احمد کی کردار نگاری پر سخت تنقید کی ہے اور ''گریز'' کو فرائڈی فلسفہ کی صدائے بازگشت سے تعبیر کیا ہے۔(۱) حقیقت یہ ہے کہ ''گریز'' کو فرائڈی فلسفہ کی آواز بازگشت قرار دے کر اس کی اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ یہ ناول کے فن کا ایک ایسا نمونہ ہے جس سے ایک خاص دور کے اقتصادی' اخلاقی اور سیاسی بحران کی بہت ہی جاندار اور پر اثر عکاسی ہوئی ہے۔ اس کے ہیرو کا بیٹی کے علاوہ اس کی جوان ماں کے بدن میں دل چسپی لینا مخصوص صورت حال میں فطری دکھائی دیتا ہے۔ اس تجربہ کو برداشت کرنا مشکل ضرور ہے۔ لیکن یہ سماجی زندگی کا ایک پہلو ہے۔ دراصل ناول نگار نے جنسی جذبات کی ترجمانی کو روایتی اخلاقی قدروں اور فرسودہ رواداریوں پر قربان نہیں کیا ہے۔ اس نے روایات سے منحرف ہو کر اپنے کرداروں کے جذباتی نشیب و فراز کو حقیقت شعارانہ خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کردیا ہے۔ اس کی پیش کش میں جو خوش سلیقگی اور دلکش فنی اہتمام ہے وہی ''گریز'' کی کامیابی کی نشانی ہے۔ عزیز احمد نے انسانی مزاج کی مصوری، انسانی نفسیات کی پیچیدگی اور بشری فطرت کی عکاسی میں فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' ان خوبیوں کا موثر اور مکمل فنی نمونہ ہے۔

کرشن چندر بنیادی طور پر ایک ممتاز افسانہ نگار ہیں۔ لیکن انہوں نے ایک درجن سے زیادہ ناول لکھے ہیں جن میں ''شکست'' (۱۹۴۳ء)، ''جب کھیت جاگے'' (۱۹۵۲ء)، ''ایک گدھے کی سرگذشت'' (۱۹۵۷ء)، ''ایک عورت ہزار دیوانے'' (۱۹۶۰ء) وغیرہم مشہور و مقبول نگارشات ہیں۔ ان کے تمام ناولوں میں اشتراکیت ، رومانیت اور شاعرانہ اسلوب قدر مشترک ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے اول الذکر ناول ''شکست'' میں کسی قسم کی ندرت نہیں ہے۔ تنقید نگاروں نے ''شکست'' کے بارے میں متضاد قسم کے تاثرات پیش کیے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اسے صحافتی نوعیت کا ناول قرار دیتے ہیں جس میں معنی خیزی اور وقتی اثر

---

(۱) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ : محمد احسن فاروقی ص ۲۳۴

ہے۔ سید علی عباس حسینی اس کی رومانیت پسندی پر معترض ہیں۔ ترقی پسند تنقید نگاروں نے اسے اردو کا 'بہترین ناول' تسلیم کیا ہے ۔ حالانکہ '' شکست'' کے موضوع میں تازگی نہیں ہے لیکن واقعات کی ترتیب و پیش کش ، کرداروں کی تشکیل وتعمیر اور قصے کی سطح زیریں میں پائے جانے والے اضطراب و انتشار اور تبدیلیوں کی کھلی آہٹوں نے اس کی فنی قدر و قیمت بڑھا دی ہے۔ کرشن چندر نے ان نئی اور پرانی حیاتی قدروں کی آویزشوں اور کش مکشوں کو خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے جن کے درمیان اس دور کی انسانی زندگی مبتلا تھی اور مفاہمانہ راہ کی دریافت کے لیے سرگرداں۔ ناول نگار نے واقعات کے پس منظر کی مصوری اور بسا اوقات فطرت نگاری میں خوب صورت ہنر مندی دکھائی ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ ہڈسن نے ایک اچھے ناول کے لیے جو عناصر پیش کیے ہیں یعنی :

" Plot, characters, dialogue, time and place of action, style and stated or implied philosophy of life."

کرشن چندر کے مذکورہ ناول میں ان کی ادائیگی بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ ہوئی ہے۔ '' شکست'' میں سماج کی فرسودہ اور بے جان روایات کی تقلید کا میلان نہیں ہے' زندگی کے نئے امکانات کو قبول کرنے کی شدید خواہش موجزن ہے۔ اسلوب شاعرانہ ہے لیکن سماجی بصیرت کی آئینہ داری واقعیت پسندانہ شعور کی غمازی کرتی ہے۔

کرشن چند کا دوسرا ناول '' جب کھیت جاگے'' موضوع کے اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ اس کا پس منظر تلنگانہ کسان تحریک (۱۹۴۶ء تا ۱۹۵۱ء) ہے۔ اس میں حیدر آباد کے جاگیردارانہ نظام کی استحصال پسندی اور مزدور ومحنت کش طبقہ کے معاملات و مسائل فن کارانہ ہنرمندی سے پیش کیے گئے ہیں ۔ یہاں بھی رومانیت زیریں لہر کی حیثیت رکھتی ہے لیکن مرکزی کردار کی حوصلہ مندی توجہ کش ہے۔ واقعہ طرازی اور کردار تراشی بھی عمدہ اور تحریک کا مقصد بھی نمایاں ہے۔ بہر حال کرشن چندر اردو ناول کی دنیا میں بہت بلند مرتبہ نہیں رکھتے لیکن منفرد وممتاز اسلوب ہی ابدیت و سرمدیت کا ضامن ہے۔ کرشن چندر کے ناول '' ایک گدھے کی سرگذشت'' اور ''ایک گدھا نیفا میں'' طنزیہ و مزاحیہ نوعیت کی

نگارشات ہیں جن کی اہمیت مسلم ہے۔

ابراہیم جلیسؔ کا ناول ''چور بازار'' ۱۹۴۶ء میں شایع ہوا جس میں معاشرتی زندگی کے حقائق زیادہ صفائی اور سچائی کے ساتھ منعکس ہوئے ہیں۔ ''چور بازار'' دراصل عصری زندگی میں متلاطم نوجوانوں کے احساس و خیال کی حقیقت پسندانہ تعبیر بیان کرتا ہے۔ اس تعبیرِ حیات میں تلخی تو ہے مگر اس کی سچائیوں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ابراہیم جلیسؔ کے اسلوب میں تیکھا پن ہے جس سے ان کی مخصوص انفرادیت نمایاں ہوئی ہے۔ فکر و فن کے اعتبار سے مجموعی طور پر ''چور بازار'' کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہ ہوسکی۔

عصمت چغتائی اردو کی ممتاز و منفرد ناول نگار ہیں۔ ان کے ناولوں میں ''ضدی'' (۱۹۴۱ء)، '' ٹیڑھی لکیر'' (۱۹۴۴ء)، ''معصومہ '' (۱۹۶۱ء)، ''رسوائی '' (۱۹۶۴ء)، ''سودائی'' (۱۹۶۶ء) وغیرہ معروف ناول ہیں۔ ان میں ''ٹیڑھی لکیر'' غیر معمولی شہرت و مقبولیت کا حامل ہے۔ یہ ناول بنیادی طور پر ایک کرداری ناول ہے۔ یہاں ایک خاص کردار کی زندگی کے مطالعے و تجزیے کو فنی اسلوب بخشا گیا ہے۔ اس سوانحی نوعیت کے ناول کا مرکزی کردار ''شمن'' ہے جس میں ناول نگار کی اپنی شخصیت پوشیدہ نظر آتی ہے۔ اس ضمن میں مرحومہ صفیہؔ اختر نے اپنے تنقیدی مضامین کے مجموعہ '' انداز نظر'' میں بڑی جذباتی لگاوٹ کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ ان کے آئینۂ نقد میں 'شمن' کے کردار کا ایک آدھ پوشیدہ پوز بھی ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ اسلوب تحریر کے اعتبار سے بھی ناول میں بڑی ندرت اور جانداری ہے۔ عصمت چغتائیؔ نے ماجرا نگاری کے دوران نفسیاتی پہلوؤں کی پیش کش نہایت فن کارانہ ہنر مندی سے کی ہے۔ کردار کی نشو ونما میں معاشرتی اور اقتصادی حالات جس طرح اثر انداز ہوتے رہتے ہیں ان کے تجزیہ و وضاحت میں ناول نگار کی نفسیات بیں نگاہ اور تخلیقی بصیرت نے کمالِ فن دکھایا ہے۔ اپنے کردار کی نفسیاتی گرہوں اور جذباتی رخنوں سے وہ اچھی طرح واقف ہی نہیں ہیں، ماہر نفسیات کی طرح وہ ان سے پیدا ہونے والے نتائج کا فن کارانہ محاکمہ بھی کرتی ہیں۔ '' ٹیڑھی لکیر'' میں موضوع اور فن کی خوبصوت ہم آہنگی کا رچاؤ ہے۔ عصمتؔ چغتائی نے فرائڈ کے نفسیاتی

نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے کرداروں کے لاشعوری نہاں خانوں میں پوشیدہ حقیقتوں کے سراغ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ معمولی سے معمولی نکتے اور چھوٹی سے چھوٹی گرہ کے ذریعہ بھی وہ کسی نہ کسی اہم پہلو کی وضاحت اتنے لطیف پیرایۂ بیان میں کر جاتی ہیں کہ ان کے فنی شعور کی چابکدستی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ عصمت چغتائی اپنے دور کے تمام ناول نگاروں میں ایک امتیازی درجہ رکھتی ہیں اور ''ٹیڑھی لکیر'' کو ناول نگاری کی تاریخ میں ایک سنگ میل کا مرتبہ حاصل ہے۔ عصمت چغتائی کی تازہ ترین تخلیق ''ایک قطرہ خون'' (۱۹۷۶ء) ہے۔ یہ ناول تاریخی واقعات پر مبنی ہے اور سانحۂ کربلا کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اور ایک نئی تخلیقی سمت و جہت رکھتا ہے۔ یہاں واقعات کا تسلسل قابل تحسین ہے لیکن سانحہ کربلا ایک ایسا موضوع ہے جسے ناول کا رنگ و آہنگ دینا کارِ مشکل ہے۔ اس لیے کہ یہاں قوتِ اختراع کی آزادیاں مفقود ہیں۔ ان کا یہ ناول ایک کامیاب جمالیاتی تخلیق نہ بن سکا، اپنے موضوع اور اسلوبِ تحریر کے اعتبار سے یہ ناول ایک ناول نما تصنیف کا درجہ رکھتا ہے۔ ناول نگار کی حیثیت سے عصمت چغتائی کی ابدیت و سرمدیت کا ضامن دراصل ان کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' ہی ہے۔

۱۹۴۷ء کا سال برصغیر کی عوامی زندگی کے لیے ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ انسانی تجربات تلخ تر سنگین حقائق سے دو چار ہوئے۔ معاشرتی اور سیاسی سطح پر زبردست تغیرات برپا ہوئے۔ ملک کی تقسیم کی خون ریز لعنت، آزادی کی مسرت انگیز نعمت اور لاکھوں لاکھ انسانوں کی غم انگیز ہجرت نے تقسیم اور اس کی ہولناکیوں سے متعلق ہنگامی موضوعات پر ناول لکھے گئے لیکن یہ سارے ناول فنی اعتبار سے تنزل و انحطاط کے شکار ہیں۔ اسی معاشرتی اور سیاسی ہنگامے کے دور میں قرۃ العین حیدر کی شخصیت اردو ناول نگاری کے افق پر نمودار ہوئی۔ انہوں نے دسمبر ۱۹۴۷ء میں ''میرے بھی صنم خانے'' مکمل کیا، اس کے کچھ عرصے کے بعد ۱۹۵۲ء میں دوسرا ناول'' سفینۂ غم دل'' منظر عام پر آیا اور ۱۹۵۹ء میں ''آگ کا دریا'' شایع ہوا ـــــ قرۃ العین حیدر جدید ناول نگاروں میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں اس لیے کہ انہوں نے اپنے ناولوں میں موضوع اور اسلوب دونوں جہتوں

سے ترقی یافتہ فنی شعور سے کام لیا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کو جس خوب صورتی اور کامیابی کے ساتھ انہوں نے برتا ہے اسکی دوسری مثال کم ہی ملتی ہے۔ ''میرے بھی صنم خانے'' میں قرۃ العین حیدر نے برطانوی عہد کے آخری دور کے لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیبی زندگی کے معاملات و مسائل کو بھی پیش کیا ہے، نئی تہذیب کے بڑھتے ہوئے اثرات کو بھی اور ملک کی تقسیم کے سانحۂ عظیم کو بھی۔ ناول کے کینوس کی وسعت کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کو انسانی المیوں کی پیش کش میں کامیابی اسی وجہ سے حاصل ہوئی ہے کہ انہوں نے اپنے فنی تجربات و مشاہدات کے اظہار کے لیے شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال خوبصورتی سے کیا ہے۔ ان کے دوسرے ناول ''سفینۂ غمِ دل'' میں ناول نگار کی اپنی شخصیت پوری طرح نمایاں ہوئی ہے جس پر آپ بیتی غالب ہے۔ اس ناول کا اختتام تقسیم ہند کے سانحہ سے وابستہ ہے۔ ''میرے بھی صنم خانے'' کی طرح اس میں بھی وقت کے سیلِ رواں سے متعلق تغیرات، فلسفیانہ تصورات اور تاریخی شعور کی ترجمانی کرتی ہیں۔ انسانی زندگی وقت کی تیز رو پر وجودِ بے مایہ کی مانند بہتی جاتی ہے، اپنے انجام سے بے خبر و بے نیاز۔ خواہشاتِ بے مقصد پروازوں سے تھک کر آخر کار وقت کے فیصلہ کے آگے سرِ تسلیم خم کردینے پر مجبور ہوجاتی ہیں۔ '' آگ کا دریا'' کی تکنیک بھی یہی ہے لیکن یہاں زندگی زیادہ وسیع و عریض، زیادہ ہمہ گیر اور زیادہ آفاقی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے تحریر کیا ہے کہ ورجینا وولف کے ناول '' اور لینڈؤ'' کا اثر اس پر نمایاں ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ قرۃ العین حیدر'' آگ کا دریا'' میں ورجینا وولف سے بہت آگے نظر آتی ہیں۔ اردو کے ناولی سرمایہ میں'' آگ کا دریا'' حقیقتاً ایک قیمتی اضافہ ہے جس میں انسانی زندگی کی ایک طویل تاریخ کو معاشرتی اور تہذیبی تغیرات کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ اردو کے اس عظیم شاہکار نے فکر وفن دونوں جہتوں سے سرمایۂ ناول کی قدر و قیمت کو غیر معمولی طور پر بڑھا دیا ہے۔ '' آگ کا دریا'' کی فنی خوبیاں قرۃ العین حیدر کی فن کارانہ عظمت اور ممتاز انفرادیت کی آئینہ داری کے لیے کافی ہیں۔ اس کی واقعاتی، زمانی اور مکانی وسعتوں کو اس احتیاط وخوش اسلوبی کے ساتھ ناول کے

پلاٹ میں سمویا گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی فنی بصیرت اور تکنیکی مہارت کا اعتراف کرنا ہی پڑتا ہے۔ ''آگ کے دریا'' (۱۹۵۹ء) کے بعد انہوں نے ''کارِ جہاں دراز ہے'' (۱۹۷۷ء) ،''آخرِ شب کے ہم سفر'' (۱۹۷۹ء)،''گردش رنگ چمن'' (۱۹۸۸ء) اور ''چاندنی بیگم'' (۱۹۹۰ء) جیسے اہم ناول لکھے ہیں۔ ان کے موضوعات الگ الگ ہیں لیکن تکنیک اور اسلوب ناول نگار کی انفرادیت کے ضامن ہیں۔

محمد احسن فاروقی کے ناول'' شام اودھ'' ۱۹۴۸ء میں'' رہ و رسم آشنائی'' ۱۹۴۹ء میں'' آبلہ دل کا'' ۱۹۵۵ء میں'' رخصت اے زنداں'' ۱۹۶۰ء میں اور'' سنگم'' ۱۹۶۱ء میں شایع ہوئے۔ احسن فاروقی کے ان متعدد ناولوں میں مغربی ناولوں کے اثرات بھی ہیں اور علم نفسیات کی گہری کارفرمائی بھی۔ اس کا معقول سبب موجود ہے۔ انگریزی زبان و ادب اور علم نفسیات دونوں ہی سے خصوصی طور پر ان کی وابستگی رہی ہے۔ لیکن انہوں نے ہر جگہ رسمی قسم کی تقلید سے پرہیز برتا ہے۔ ناول کی تکنیک اور اسلوب کی اختراع میں بھی ان کے فنی شعور نے اپنی انفرادیت واضح کرنے اور برقرار رکھنے کی پر خلوص کاوشیں کی ہیں۔ ان کے ناولوں کی اسلوبی فضا برنارڈ شا کے ڈرامائی اور تیکھے طرز کی غمازی کرتی ہے اور ذہنی اور تکنیکی طور پر ورجینا وولف سے زیادہ قریب ہیں۔ ورجینا وولف سے یہ قربت اور مشابہت ان کے ناول'' سنگم'' میں سب سے واضح ہے جس میں انہوں نے شعور کی رو کی تکنیک کو نہایت خوبصورتی سے برتا ہے۔ احسن فاروقی نے ''سنگم'' میں تہذیبی زندگی کے نشیب و فراز کو تاریخی شعور کے آئینے میں پیش کیا ہے اور ان کے پہلے ناول '' شام اودھ'' میں تہذیبی زندگی کے معاملات و مسائل کی پیش کش معاشرتی شعور کے پس منظر میں ہوئی ہے۔ محمد احسن فاروقی کا ناول '' شام اودھ '' اور عزیز احمد کا ناول '' ایسی بلندی ایسی پستی'' ایک ہی سال یعنی ۱۹۴۸ء میں منظر عام پر آئے۔ عزیز احمد کے ناول'' ایسی بلندی ایسی پستی'' میں تجرباتی وسعت بھی زیادہ ہے اور حقیقت پسندانہ شعور بھی نمایاں۔ یہاں زندگی کے عصری تقاضوں سے آگہی بھی نظر آتی ہے اور جدید تقاضوں کی آئینہ داری بھی۔ محمد احسن فاروقی کے ناول'' شام اودھ'' میں عصری شعور ماند پڑ گیا ہے۔

صاف محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے گذشتہ لکھنؤ کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کی ترجمانی پر قناعت کر لی ہے۔ ہاں ''شام اودھ'' کے قصے کی ارتقائی تشکیل بڑی احتیاط اور سلیقے کے ساتھ انجام پذیر ہوئی ہے۔ کرداروں کے خال و خط بھی دھندلکوں سے محفوظ رہے ہیں، ان سے متعارف ہونے کے بعد مزاج شناسی میں کسی طرح کی ذہنی رکاوٹ حائل نہیں ہوئی۔

اس دوران صالحہ عابد حسین کے متعدد ناولوں کو حسنِ قبول حاصل ہوا۔ ان کا سب سے پہلا ناول '' عذرا'' ۱۹۴۲ء میں شایع ہوا۔ اس کے بعد '' آتش خاموش'' ۱۹۵۳ء میں ''قطرے سے گہر ہونے تک'' ۱۹۵۷ء میں '' راہ عمل'' ۱۹۶۳ء میں اور ''اپنی اپنی صلیب'' ۱۹۷۲ء میں اور ''گوری سوئے سیز پر'' ۱۹۷۷ء میں شایع ہوئے۔ آخر الذکر سے پہلے ان کا ایک اور ناول '' یادوں کے چراغ'' بھی منظر عام پر آیا ہے۔ حال میں ان کا نیا ناول ''الجھی ڈور'' شایع ہوا ہے ___ صالحہ کے ناولوں میں بالعموم تکنیکی ندرت پسندی کا میلان نہیں ہے مگر معاشرہ نگاری میں انہوں نے فن کارانہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ چونکہ '' عذرا'' ان کا پہلا ناول اور ابتدائی کاوش ہے اس لیے فطری طور پر معاشرتی مرقع کشی کے سلسلے میں جابجا نذیر احمد کے ناصحانہ رویہ کی کارفرمائی نظر آتی ہے اور اصلاح پسندی کا جذبہ۔ بتدریج یہ رجحان مندمل ہوتا گیا ہے۔ چنانچہ '' راہ عمل'' میں ایک شعوری ضبط کی کیفیت ابھری ہے۔ یہاں ہندوستانی زندگی کے معاشرتی اور سیاسی الجھنوں کو خوبصورتی اور فنی احتیاط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ''اپنی اپنی صلیب'' میں ان کا فنی شعور کچھ اور نکھر گیا ہے۔ ناول نگار نے اس ناول میں ایک ایسی ابدی حقیقت کو موضوع بنایا ہے جس سے کسی امتیاز و فرق کے بغیر پورا انسانی معاشرہ دو چار ہے۔ صالحہ نے بنیادی انسانی اقدار کی ترجمانی میں اپنے نسوانی مزاج کے تقاضوں کو فطری طور پر ملحوظ رکھا ہے۔ شبنم نگہی، دردمندی، نرم دلی، ایثار و محبت، خلوص و شرافت نفس جیسے عناصر ان کے کم و بیش تمام ناولوں میں موجود ہیں۔ انہوں نے ایک عورت کو گھر کی چہار دیواری میں محبوس ہی نہیں دیکھا ہے، قوم و ملک کی تعمیر و تشکیل اور معاشرہ کی فلاح و بہبود میں منہمک بھی پایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں کے نسوانی کردار مردوں کے دوش بدوش سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں۔

صالحہ عابد حسین کے ناولوں میں احساسات کی سچی اور پرخلوص روشنی لہریں لیتی نظر آتی ہے۔ انہوں نے زندگی کے قدیم و جدید تقاضوں کی کش مکش میں بھی اخلاقی اقدار کی جستجو کی ہے اور ہر حال میں انسانیت دوستی کے چراغ کو فروزاں رکھا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے ناول ''تلاش بہاراں'' کو اشاعت کے بعد ۱۹۶۰ء میں آدم جی کے ادبی انعام سے نوازا گیا تو قارئین کے ساتھ ناقدین کی توجہ بھی اس کی طرف مبذول ہوئی۔ جدید و قدیم معاشرتی قدروں کی آویزش، آزادی سے قبل کی سماجی تحریکات اور ہندوستانی سماج میں رہنے بسنے والے مختلف فرقوں اور طبقوں کے افراد کی باہمی اخوت و محبت کی بھر پور عکاسی اس ناول میں ہوئی ہے۔ ناول جیسے جیسے آگے بڑھتا جاتا ہے تقسیم کی غیر متوقع المناکیاں قریب ہوتی جاتی ہیں۔ ناول کے انجام پر بہاروں کی جستجو کا شوق شدید جذباتی صدمے سے دوچار ہوتا ہے اور تقسیم کا سانحہ شعور انسانیت کے لیے لمحۂ فکر بن جاتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کا دوسرا اہم اور ضخیم ناول ''دشتِ سوس'' (۱۹۸۳ء) میں منظر عام پر آیا۔ یہ بھی تاریخی نوعیت کی تخلیق ہے۔ یہاں ناول نگار نے ابن منصور حلاج کے عہد کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی انتشار کی خوبصورت تصویر پیش کی ہے۔ ''تلاش بہاراں'' کے نقائص و معائب سے یہ ناول پاک وصاف ہے اور اسلوبی اعتبار سے بھی بہتر ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' ۱۹۶۲ء میں شایع ہوا جو بڑا دلکش اور فنی طور پر بے حد مربوط و مکمل ناول ہے آزادی سے قبل کے کم و بیش پندرہ برسوں سے آزادی کے بعد چند برسوں تک کے درمیانی زمانے کے واقعات و حالات اور مشاہدات و تجربات کو خدیجہ مستور نے اس تخلیقی انہاک، فن کارانہ شعور اور خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے کہ ابتدا سے اخیر تک کوئی بات غیر اہم نہیں ملتی۔ واقعات میں نہایت دلکش ربط و ضبط اور پلاٹ میں بڑی پُرکشش کساوٹ ہے۔ خدیجہ مستور نے سیاسی، اقتصادی اور عام سماجی تصادمات وتغیرات کو بھی تمام تر فنی لطافتوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' اردو ناول نگاری میں تکمیل فن کے احساس کی سب سے نازک، لطیف اور ارتقاء پذیر صورت ہے، موضوع، مواد اور

فن کی ہم آہنگی اور تجربہ، تخیل اور احساسِ جمال کے حسن کا رانہ توازن کے اعتبار سے یہ ناول اپنی مثال آپ ہے......تکنیک کی سادگی، کہانی کے فطری بہاؤ، واقعات کے زیر و بم اور اشخاص قصہ کی پیکر تراشی کے اعتبار سے پریم چند، عزیز احمد اور شوکت صدیقی کے فن سے آگے کی تخلیق ہے۔"(۱)

در اصل "آنگن" ناول نگار کے فنی شعور، فکری بیداری، تجرباتی وسعت، مشاہداتی باریک بینی اور پر خلوص احساس کا بہترین نمونہ ہے۔خدیجہ مستور کی وفات کے بعد ان کا دوسرا ناول "زمین" (۱۹۸۴ء) میں منظر عام پر آیا لیکن یہ ایک کمزور ناول ہے اور "آنگن" کے معیار و میزان پر نہیں اترتا۔

راجندر سنگھ بیدی کا ایک مختصر ناول، "ایک چادر میلی سی" ۱۹۶۲ء میں شایع ہوا جس میں انہوں نے آزادی سے پہلے کی پنجابی زندگی کو موضوع تحریر بنایا ہے۔ بیدی کا یہ مختصر ناول ان کی گہری سماجی بصیرت اور فنی شعور کا خوب صورت آئینہ دار ہے۔ گاؤں کے بظاہر سیدھے سادے بہ باطن پیچیدہ نظام میں مہاجنوں اور زمینداروں کی انسانیت سوز سازشیں معصوم انسانوں کے دکھ درد سے کس طرح کھیلا کرتی تھیں، ان کی بہت موثر اور مکمل تصویر اس ناول میں روشن ہوئی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کی انسانیت دوست نگاہوں نے انسانی المنا کیوں کو ہمدردانہ رویہ کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ ابتدا سے انتہا تک ایک ہی طرح کی دل چسپی جاری و ساری ملتی ہے۔ ناول کا ایجاز و اختصار ایک طرح کی تشنگی سی پیدا کر دیتا ہے۔"ایک چادر میلی سی" کا اسلوب افسانوی بن کر رہ گیا ہے، اس میں ناولی وسعت ہوتی تو مقامیت پسندی کے باوجود یہ ایک نہایت ہی اہم ناول قرار پاتا۔ اختصار کے باوجود قارئین اس مختصر ناول کی مرکزی کردار 'رانو' کو جلد فراموش نہیں کر سکتے۔ اس کے اندر دل کش توانائی، فطری حسن اور شفاف سچائی ہے ۔ بیدی نے اس کی تشکیل اور ارتقاء میں فن کارانہ چابکدستی سے کام لیا ہے۔ ناول پڑھنے کے دوران 'رانو'

---

(۱) تلاش و توازن : ڈاکٹر قمر رئیس ص ۵۸-۵۷

سے جو دلچسپی، انسانیت، قربت اور شدید ہمدردی پیدا ہوتی ہے وہی اس کی کامیابی کی دلیل ہے۔ بیدؔی کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے خارجی خال و خط اور داخلی کوائف دونوں کو ہم آہنگ کر کے اس فنی ہشیاری سے پیش کر دیتے ہیں کہ یہ کردار اپنی تمام کمزوریوں اور خوبیوں کے ساتھ پڑھنے والوں کے سامنے آجاتے ہیں اور بتدریج ان کے دلوں میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ اگرچہ بیدی نے اس مختصر سے ناول میں پنجاب کے ایک گاؤں کے نچلے طبقہ کی زندگی کے آلام وآزمائشات کو پیش کیا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ ایک پنجابی گاؤں کی یہ کہانی ہزاروں لاکھوں ہندوستانی قصبات کی عوامی زندگی کی المناکیوں کو پیش کرتی ہے۔ ہاں' یہ صحیح ہے کہ آزادی کے بعد عوامی معاشرے اور قصباتی ماحول میں بھی زبردست تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ بالخصوص ۱۹۵۰ء کے بعد سے ہندوستان کی قصباتی زندگی کو نیا حوصلہ، نیا عزم و اعتماد ملا ہے اور اس لحاظ سے بیدی کا موضوع عصری توانائیوں سے محروم ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے، اس ناول میں بیدؔی نے آزادی سے قبل کے ہندوستانی گاؤں کی عوامی زندگی کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۶۲ء میں پندرہ برسوں کے قبل کی زندگی کی عکاسی کی جائے، وہ بھی اس صورت حال میں کہ ہر لمحہ تبدیلیاں عوامی معاشرے کو متاثر کرتی جارہی ہوں، تو اس میں کچھ نہ کچھ فرسودگی آہی جائے گی۔

اس دور میں شوکتؔ صدیقی کا ایک اہم ناول "خدا کی بستی" (۱۹۵۹ء) قابلِ ذکر ہے جس میں انہوں نے تقسیم اور آزادی کے بعد کے پاکستانی معاشرے کو موضوع بنایا ہے۔ "خدا کی بستی" میں معاشرتی زندگی سچائیاں جس طرح منعکس ہوئی ہیں اور تجربات کا جو پھیلاؤ نظر آتا ہے، اس سے پریم چند کے "گئودان" کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کو اس ناول میں صرف نو خیز جوانوں کی گمراہی (Juvenile Delinquency) کا مسئلہ نظر آیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس ناول کے سلسلے میں یہ تاثر ناانصافی کے مترادف ہے۔ کوئی موضوع بذات خود اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا۔ ناول میں انسانی زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے اور یہ بالکل فطری ہے کہ ناول نگار کسی مخصوص پہلو یا

چند مخصوص پہلوؤں پر زیادہ توجہ دے۔ ناول کے تنقید نگار کو دیکھنا چاہئے کہ اس میں عصری صداقتیں ہیں یا نہیں، ناول نگار نے جس زندگی کی پیش کش کی ہے اس میں اور ناول کے فنی تقاضوں میں ہم آہنگی ہے یا نہیں، کرداروں میں معاشرتی زندگی کی توانائیاں ہیں یا نہیں۔ ان تمام جہتوں سے ''خدا کی بستی'' ایک بھرپور اور مکمل ناول ہے۔ پریم چند نے ''گئودان'' میں قصباتی زندگی کو موضوع بنایا تھا۔ شوکت صدیقی نے ''خدا کی بستی'' میں شہری زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ ''گئودان'' کی عوامی زندگی کے مسائل میں سادگی تھی۔ ''خدا کی بستی'' میں پیچیدگی ہے۔ نورالحسن صدیقی ''خدا کی بستی'' کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''بعض ناول نگاروں نے محدود بساط کے ناول لکھے ہیں۔ 'خدا کی بستی' شہری زندگی کے جرائم پیشہ عناصر اور ان بچوں کی کہانی ہے جو گھر کی محفوظ زندگی سے نکل کر جرم کے اڈوں تک پہنچ جاتے ہیں۔''(۱)

''خدا کی بستی'' کے سلسلے میں یہ تنقیدی تاثر سطحی نوعیت کا ہے۔ آزادی کے بعد ایک نو آزاد ملک کے عوامی معاشرے کو اقتصادی، اخلاقی، فلاحی، تعلیمی اور تعمیری مرحلوں میں جن مشکلات کا سامنا کرنا پڑا ہے اس کی بہت ہی سچی اور بے باک تفسیر ''خدا کی بستی'' میں موجود ہے۔ شہری زندگی، سڑکوں، گلیوں اور محلوں، پارکوں، ہوٹلوں اور بازاروں میں واقعات و حالات کے جن دھاروں سے آج گذر رہی ہے، شوکت صدیقی نے اس کی عکاسی میں ہر قسم کے تحفظات سے کنارہ کشی اختیار کر کے سماجی حقیقت نگاری کو ترجیح دی ہے۔ تخیل پسندی کی ہلکی سی نشانی بھی یہاں نہیں ملتی، غالباً یہی وجہ ہے کہ اسلوب میں کہیں کہیں تیزی و تندی آ گئی ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس کی یہ رائے صحیح ہے کہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت نے ''خدا کی بستی'' میں پریم چند سے آگے کی راہ دکھائی ہے:

> ''شوکت صدیقی کا فن تصور پرستی اور رومانیت کے عناصر سے پاک ہے جو آزادی سے قبل اردو ناول کی روایت کا جز رہے ہیں۔ انہوں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کو نئی وسعت دی ہے جس کی تعمیر

---

(۱) ماہنامہ آج کل، نئی دہلی بابت جون ۱۹۷۲ء ص ۸

پریم چند نے کی تھی۔'' (۱)

'' خدا کی بستی'' کے مقابلے میں'' اداس نسلیں'' کا کینوس زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔ عبد اللہ حسین کا یہ ناول ۱۹۶۳ء میں شایع ہوا جس میں پہلی جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے حالات و مسائل سے قصے کی ابتدا کی گئی ہے۔ اس کے واقعات تقسیم وطن کے سانحے تک پھیلے ہوئے ہیں۔ پہلی عالمی جنگ سے تقسیم و آزادی کے وقفے تک برصغیر کو عوامی اور معاشرتی پیمانے پر جن پیچیدہ معاملات و تغیرات سے گزرنا پڑا ہے، یہاں اس کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ برطانوی حکمرانوں کی سازشوں سے لے کر عوام کے بیدار ہوتے ہوئے شعور کا ایک ایک قدم'' اداس نسلیں'' میں پر اثر نقش بن کر ابھرا ہے۔ عبد اللہ حسین انسانی دکھ درد سے واقف ہی نہیں ہیں، ان میں شریک بھی ہیں۔ چنانچہ زندگی کے سلسلے میں مثبت نقطۂ نظر رکھتے ہوئے انہوں نے اس صداقت اور خلوص کے ساتھ انسانی دکھوں کی ترجمانی کی ہے کہ قارئین اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ کئی نسلوں کے تلخ اور الم انگیز تجربوں کے باوجود'' اداس نسلیں'' میں زندگی کی تیز روشنی موجزن ہے' انسانیت دوستی کا شدید جذبہ موجود ہے۔ پسپائی و بے حوصلگی اور مایوسی و ہمت شکنی نہیں ہے، عزم و حوصلہ کا چراغ روشن ہے، عبد اللہ حسین نے فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ اپنے کرداروں کی نشو و نما کی ہے، ان کے خارجی حالات، داخلی کیفیات کی کامیاب غمازی کرتے ہیں اور اس لیے قارئین ان سے دلچسپی لینے پر مجبور ہوجاتے ہیں اس ناول میں خاص طور پر متوسط طبقے کی زندگی کی الجھنوں اور کش مکشوں کو تاریخی شعور کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔

رضیہ فصیح احمد کا ناول'' آبلہ پا'' ۱۹۶۴ء میں شایع ہوا اور یہ بھی انعام یافتہ ہے۔ رضیہ کے اس ناول کا زمانی پس منظر آزادی کے بعد کے حالات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے مغربی پاکستان کے عوامی معاشرے کے نئے نئے مسائل کو خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ کہیں کہیں غیر منقسم ہندوستان اور تقسیم کے بعد طلوع ہونے والے نئے ملک

---

(۱) تلاش و توازن: قمر رئیس ص ۵۴

پاکستان کی تہذیبی اورمعاشرتی زندگی کے طور طریقوں کے امتیازات کو بہت ہی لطیف پیرایہ میں پر خلوص احساس کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ ''تلاش بہاراں'' کے مقابلے میں '' آبلہ پا'' فنی اور تکنیکی طور پر زیادہ پر اثر اور مکمل ناول ہے۔رضیہ فصیح احمد کا دوسرا ناول ''انتظارِ موسم گل'' ۱۹۶۸ء میں شایع ہوا جسے حسنِ قبول حاصل نہیں۔

حیات اللہ انصاری کے رشحات قلم میں دو ناول ''لہو کے پھول'' (مطبوعہ ۱۹۶۹ء) اور '' گھروندا'' (مطبوعہ ۱۹۸۲ء) اردو فکشن میں حیات دوام کے ضامن ہیں۔حیات اللہ انصاری کے ناول '' لہو کے پھول'' میں واقعات کا کینوس زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ناول پانچ جلدوں اور مجموعی طور پر دو ہزار چھ سوصفحات پر مشتمل ہے اس میں جنگ آزادی کی تاریخ کو ناول کا روپ دیا ہے۔ اس سلسلے میں ہندی کے ممتاز ترقی پسند ناول نگار یشپال کی یاد جاگ اٹھی جنہوں نے جنگ آزادی کے کئی واقعات کوفنی ناول کے سانچے میں ڈھالنے کی کوششیں کی ہیں۔ '' لہو کے پھول'' کے واقعات ۱۹۱۱ء کے آس پاس سے شروع ہوتے ہیں اور متعدد معاشرتی تغیرات، سیاسی تحریکات، جدو جہد آزادی، حصول آزادی اور تقسیم وطن کے ہولناک فسادات، مہاتما گاندھی کی شہادت وغیرہ کے مرحلوں سے گذرتے ہوئے پہلے پنج سالہ منصوبہ پر پہنچ کر انجام پذیر ہوتے ہیں۔ اس نہایت ہی ضخیم ناول میں ہندوستانی سماج کے کم و بیش تمام قابل ذکر طبقوں کی زندگی کے طور طریقوں، مسئلوں اور الجھنوں کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ بیسویں صدی کے پہلے پچیس سالہ وقفے میں دم توڑتے ہوئے جاگیر دارانہ تمدن کے خوگروں کی عیاشیاں اور سازشیں تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔ مفاد پرست پٹواریوں اور خودغرض مہاجنوں کے ظلم وستم میں پسنے والے عوام کے کمزور اور بے بس طبقے کے افراد کی زندگی کی عکاسی میں بڑی زبردست صفائی اور واقعیت پسندی ہے۔ سامراجی عہد نظام کی استحصال پسند ذہنیت کی قلعی پوری طرح کھولی گئی ہے۔ جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا جاتا ہے تعلیمی بیداری کے ساتھ ساتھ سیاسی بیداری کے امکانات روشن ہوتے جاتے ہیں حتی کہ باضابطہ حصول آزادی کی جدو جہد کے مرحلے سامنے آجاتے ہیں۔ خلافت تحریک، اہنسا، دہشت پسند طبقہ ، عدم تعاون ، لگان بندی، نمک ستیہ گرہ،

کمیونسٹ تحریک کا زور، ہندو مسلم فرقہ واریت، قومی اتحاد کا تصور، یہ تمام باتیں منظر عام پر آتی چلی جاتی ہیں۔ آزادی، تقسیم، فسادات، گاندھی جی کی شہادت سے لے کر وطن کی تعمیر جدید اور ملک کی تشکیل نو کے عزائم تک سامنے آجاتے ہیں۔ اسلوب احمد انصاری کے الفاظ میں یہ ناول:

> ''ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں ہندوستان کی اجتماعی زندگی کی رنگا رنگ جھلکیاں بڑی آب وتاب کے ساتھ نظر آتی ہیں۔''

''لہو کے پھول'' دراصل ایک عہد کی داستان ہے، ایسی داستان جس میں عوامی زندگی کے تمام طبقوں کے مسئلے اور تقاضے پیش کردیئے گئے ہیں۔ اس لحاظ سے یقیناً یہ ایک بڑا کارنامہ ہے۔ لیکن فنی طور پر اس میں کمزوریاں بھی ہیں کہ جن کی وجہ سے اس کی اہمیت دب کر رہ گئی ہے۔ واقعات تو بہت ہیں لیکن یہ ایک مربوط پلاٹ کے نظام سے وابستہ نہیں ہیں۔ کرداروں کی بھی فراوانی ہے لیکن مرکزی کردار کسے کہا جائے، یہ ایک بڑا مسئلہ ہے، ناول نگار نے اپنے کرداروں کی تشکیل بھی خارجی حالات و واقعات ہی پر زیادہ زور دیا ہے یعنی واقعات و حالات کے دھاروں پر یہ کردار، کھوکھلے پیکروں کی طرح بہتے دکھائی دیتے ہیں۔ ناول میں مشاہدات و تجربات کا تنوع ہے لیکن احساس و جذبہ کی شدید کمی ہے۔ اس کی وجہ سے ناول میں دلچسپی کا عنصر پوری طرح نمایاں نہیں ہوسکا ہے۔ ناول ''گھروندا'' چھ سو ننانوے صفحات پر مشتمل ہے۔ اس کا موضوع قبائلی زندگی ہے۔ اس میں قبائلی معاشرے کے رسوم و رواج اور روز و شب عکس ریز ہیں۔ یہاں پس ماندہ (بنجارہ) اور محنت کش طبقہ کے کرداروں کے خصائل و عادات اور مزاج و سیرت کی عمدہ تصویر پیش کی گئی ہے جو ناول نگار کی واقعیت پسندی پر دال ہے۔

جیلانی بانو کا پہلا ناول ''ایوان غزل'' ۱۹۷۶ء میں مکتبہ جامعہ سے شایع ہوا ہے۔ اس میں ناول نگار کا موضوع ایک طرح کی محدودیت کا شکار ہوگیا ہے۔ جیلانی بانو نے حیدرآباد کے زوال آمادہ جاگیردارانہ تمدن کو پیش کرنے کی کاوش کی ہے جس کا استحصال پسند ذہن عام انسانوں کے دکھوں کا موجب بن گیا تھا۔ جیلانی بانو نے حیدرآباد

کے آخری دور کے سیاسی اور سماجی پیکار و تصادم کی عکاسی کرتے ہوئے، ناول کے انجام پر اس فرسودہ اور بے جان نظام معاشرہ کی شکست فاش دکھائی ہے۔ جیلانی بانو کا دوسرا ناول ''بارش سنگ'' ۱۹۸۵ء میں اردو مرکز حیدر آباد سے اشاعت پذیر ہوا۔ اس کا پس منظر تلنگانہ کسان تحریک ہے۔ موضوعی اعتبار سے یہ ایک اہم ناول ہے لیکن فنی جہت سے ایوانِ غزل کی رفعت و بلندی کو نہیں چھو سکا۔

بہر حال! دور جدید کے ناول مجموعی طور پر اردو ناول کے سرمایۂ فکر و فن میں اضافے کا سبب بنے ہیں۔ اردو ناول نگاری نے اپنی ارتقائی منزلیں جتنی تیزی کے ساتھ طے کی ہیں اس کے پیش نظر خوشگوار مستقبل کی توقع بے جا نہیں ہے۔ ہمارے ناول نگاروں نے زندگی کی تمام پہنائیوں، وسعتوں اور رنگارنگ پہلوؤں کو تخلیقی انہماک و خلوص اور فنی بصیرتوں کے ساتھ ناولوں میں پیش کیا ہے۔ ان ناولوں میں بیشتر احساس کی سچائی، تجربات کا تنوع ، فکر کی گہرائی، تخئیل کی ندرت اور شاداب فنی شعور کی کارفرمائی موجود ہے۔ انفرادی اور اجتماعی نا آسودگیوں، محرومیوں اور عصری صداقتوں کو ان ناول نگاروں نے جان دار، پُر اثر اور تازہ تر ناولی اسلوب میں منتقل کیا ہے۔ ان مذکورہ نمائندہ ناولوں کے علاوہ سینکڑوں کی تعداد میں رومانی، معاشرتی، تاریخی، اصلاحی ، سائنسی، جاسوسی اور اسراری ناول لکھے جاتے رہے ہیں جن سے کم از کم اس کا اندازہ تو ضرور ہوتا ہے کہ اس صنف قصہ نگاری کی طرف اب توجہ بڑھی ہے اور تمام اصناف ادب میں اس صنف کو عوامی زندگی کی تاریخی دستاویز کی حیثیت سے بڑی رفعت و سر بلندی حاصل ہے۔

مصادر

آل احمد سرور	نظر اور نظریے	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی،	۱۹۷۳ء
ابو اللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ،	۱۹۷۵ء
احتشام حسین	روایت اور بغاوت	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ،	۱۹۵۶ء
احتشام حسین	تنقید اور عملی تنقید	آزاد کتاب گھر، دہلی،	۱۹۵۳ء
احسن فاروقی، محمد	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ،	۱۹۶۳ء
احسن فاروقی، محمد	ادبی تخلیق اور ناول	مکتبہ اسلوب، کراچی،	۱۹۶۳ء
احسن فاروقی، محمد	ناول کیا ہے	نسیم بک ڈپو، لکھنؤ،	۱۹۶۰ء
اشتیاق احمد قریشی			
اعجاز حسین، سید	اردو شاعری کا پس منظر		
الطاف حسین حالی	مقدمۂ شعر و شاعری	مکتبہ جدید، لاہور،	۱۹۵۳ء
اویس احمد ادیب	اردو کا پہلا ناول نگار		
جعفر رضا	پریم چند: کہانی کا رہنما	رام نرائن لال، الہ آباد	۱۹۸۶ء
خالد اشرف	بزمی دہلوی حیات و ناول نگاری:	اردو مجلس، دہلی	۱۹۸۷ء
خان رشید	اردو کی تین مثنویاں	چمن بک ڈپو، دہلی،	
خورشید الاسلام	تنقیدیں	انجمن ترقی اردو، علی گڑھ،	۱۹۵۷ء
سرسید احمد خاں	اسباب بغاوت ہند	علی گڑھ یونیورسٹی پبلشرز،	۱۹۵۸ء
سہیل بخاری	اردو ناول نگاری	مکتبہ جدید، لاہور،	
عبد القادر سروری	دنیائے افسانہ	انجمن مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد،	۱۹۲۹ء
عبد الخالق سروری	اردو مثنوی کا ارتقا		

علی عباس حسینی، سید	ناول کی تاریخ اور تنقید	انڈین بک ڈپو، لکھنؤ	
قمر رئیس	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ		۱۹۶۳ء
قمر رئیس	تلاش و توازن	ادارہ خرام پبلی کشنز، دہلی،	۱۹۶۸ء
قمر الہدیٰ فریدی	سرسید اور اردو زبان و ادب	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ،	۱۹۸۹ء
کلیم الدین احمد	اردو زبان اور فن داستان گوئی	دائرہ ادب، بانکی پور، پٹنہ	
گیانی چند	اردو کی نثری داستان	انجمن ترقی اردو، پاکستان،	۱۹۵۴ء
محمد حسین آزاد	نیرنگِ خیال حصہ اول		
محمود الٰہی	اردو کا پہلا ناول : خط تقدیر	دانش محل، لکھنؤ	
محمود شیرازی حافظ	پنجاب میں اردو		
محی الدین قادری زور	اردو کے اسالیب بیان		
نصیر الدین ہاشمی	دکن میں اردو		
وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	اردو اکیڈمی، کراچی،	۱۹۶۰ء
وقار عظیم	ہماری داستانیں	مکتبہ عالیہ، رام پور،	۱۹۶۸ء
یوسف سرمست	بیسویں صدی میں اردو ناول	نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد،	۱۹۷۳ء

ناز قادری

پروفیسر ناز قادری نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا۔ ان کا ایک شعری مجموعہ ''لمحوں کی صدا'' شائع ہو چکا ہے اور دوسرا زیرِ ترتیب ہے۔ بعد میں وہ تحقیق اور تنقید کی طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کا ایک مجموعہ ''دریافت'' شائع ہو چکا ہے اور دوسرا ''زاویے'' زیرِ ترتیب ہے، لیکن ان کے پی ایچ۔ ڈی اور ڈی لٹ کے مقالے' جو کافی ضخیم ہیں' ابھی تک منظرِ عام پر نہیں آئے ہیں۔ میری نظر سے یہ دونوں مقالے گزر چکے ہیں اور مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ یہ مقالے تحقیق و تنقید کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ میں نے ناز صاحب سے کئی بار کہا کہ وہ ان مقالوں کو جلد شائع کرائیں، لیکن درس و تدریس کی مصروفیات اور تساہلی کے سبب وہ انہیں اب تک شائع نہیں کرا سکے۔ میرے خیال میں اس میں مصروفیات سے زیادہ تساہلی کو دخل ہے۔

بہر حال تاخیر ہی سے سہی وہ اب ان مقالوں کو شائع کرانے کی طرف متوجہ ہوئے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب ''اردو ناول کا سفر'' ان کے پی ایچ۔ ڈی کے مقالے ہی کا ایک حصہ ہے۔ یہ کتاب ان کے وسیع مطالعہ' بلند فکر اور تنقیدی نظر کی آئینہ دار ہے۔ ان کا اسلوبِ بیان واضح اور مدلل ہونے کے ساتھ ساتھ انتہائی شستہ و شگفتہ ہے' اور اس میں ایک تخلیقی شان ہے۔

(پروفیسر) احمر لاری

سابق صدر شعبۂ اردو، گورکھپور یونی ورسٹی، گورکھپور